

KOVÁCS ÁRPÁD

Regények. Tézisek. Khariszok

Az irányregény revíziója Tolsztoj és Kosztolányi prózájában

A műfaj a többnyelvű prózamű regiszterében

A regény műfaját a bennfoglalt és ellenpontosított beszédmódok megjelenítése, vagyis a szereplői s elbeszélői megnyilatkozások önállósodása, illetve perszonalizálódása határozza meg; továbbá az írott modalitás súlyának növelése. Ennek köszönhetően az írásmű elválasztható a narratív funkciót betöltő képződményektől, az ún. „narratív diszkurzus” alakzataitól. A regény olvasmány; sajátossága az, hogy képes magát az *íráseseményt* is tematizálni, a szövegvilág belső képződményeként megjeleníteni.

Meghatározza továbbá az is, hogy az írásaktus egyfelől tárggyá teszi a személyes megnyilatkozások egyéni nyelvi karakterét, másfelől viszont transzparenssé teszi a beszédaktusok mögött munkáló retorikai eljárásokat, illetve műfaji kódokat, sémákat, idézeteket. Cervantesnél például Don Quijote szavainak lovagregényi lexicáját, modalitását és kalandalakzatait. Mivel azonban minden egyes szereplő más-más műfaji szabályrendszer szerint formálja meg kijelentéseit, létrejön az, amit *soknyelvűségnek* nevez a műfajpoétika. E „betétnovellák” alkotják Cervantes művének alapanyagát, amely a regényben – egyfajta műfaji önkritika révén – az irodalomtörténet alakulásának korszakos dokumentumává vált. Az eposz, a lovagi epika, az idill, a pásztorjáték, a satíra, az óda, az ecloga s más versformák széles skálája, illetve a népi szólások (Sancho szótárában) reaktivizálódnak az írásműnek köszönhetően. A *par excellence* regény saját, kanonizált sablonjaival szemben permanens önkritikával él. Az irodalmi kánonok s a szociolektusok (stílusok) itt „az ábrázolt világ” szintjén jelennek meg, s többnyire parodizálás tárgyát képezik. A heteroglosszia a regény szövegének alapelve műfaji vetületben. A regény poligenetikus.

Tanulmányom¹ a tézisregény sajátosságait, megújulásait igyekszik megvilágítani, alakulásának azon szakaszán, ahol a racionalista előfeltevések fogságából kiszabadul, s a spekulatív filozófia nyelvezete helyett a költői nyelv közegébe in-

¹A probléma első, rövidebb kifejtését lásd Kovács 2018. A hivatkozott tanulmányban a név és a költői szöveg szemantikai izomorfiját tanúsító képződmények feltárása volt a feladat. Jelen tanulmány a műfajpoétika perspektívájába helyezi a feldolgozott anyagot. A gondolatmenet kifejtése

tegrálódik. A mi régiókban, ahol a filozófiai hagyomány kultusza nem vált dominánssá a szépirodalomban, a tézisregény jelzett módosulása jól érzékelhető. E műfajtörténeti fordulat két fázisát különösen indokolt tüzetesen megvizsgálni, mivel klasszikus, egymással sok ponton érintkező műalkotásokról van szó.

Jelen írás az epikus regény, a tézisregény és a szakrális szövegek kontaminációit vizsgálja Lev Tolsztoj *Anna Karenina* és Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regényének összevetése során.² E művekben az új problémafelvetést a *kharisz* témája kitüntetett módon határozza meg, például az irgalom értelmezésében. Tudjuk, a kérdés kapcsán Kosztolányi éppen Tolsztoj nézeteinek megvitatását tárja olvasói elé a *Vita a piskótáról, az irgalomról és az egyenlőségről* című fejezetben.³ Már pusztán ez az explicit utalás is indokolttá teszi a feladat kitűzését. Az alább előadásra kerülő elemzés természetesen kiterjed mindkét regény szövegére, illetve forrás-szövegeik problémakezelésére.

A megmagyarázhatatlan

Kezdem egy idézettel, melyben a konfesszionális tudat kapcsán Tolsztoj *Gyónás* című írásában a tézis, a magyarázat és a megértés elhatárolására tesz kísérletet (Tolsztoj 1967, 56–102). A jóra való törekvés, illetve a hit és a tudomány által kidolgozott diszkurzusainak értelmezése képezi a módszertani problémát. A narratíva megírásának és közzétételének pillanata akkor következik be, amikor a vallomások elbeszélője e megközelítések hiányosságával egyéni életében, saját válsága alapján szubjektív tapasztalatként szembesül. A krízis azt a felismerést szüli meg, hogy a jóra való törekvés korábban követett mintája, vagyis az egyéni tökéletesedésbe vetett (morális) hite és a hit valós (ontológiai) természete nem fedik egymást. Megeshet ugyanis, hogy ez a vágy ténylegesen arra irányul, hogy „különb legyek más emberek előtt”, nem pedig „önmagam vagy az Isten előtt”; e divergencia a magyarázat problémáját veti fel a narráció másfajta identitásképző eszközei segítségével:

eredetileg egy tudományos konferencia plenáris ülésén hangzott el. Vö. A modern magyar próza világirodalmi kapcsolatai, 2017. május 19–20. Budapest, PPKE, BTK.

² A műfaji többnyelvűség kérdéseit az *Édes Anna* vonatkozásában Szegedy-Maszák Mihály vetette fel először. Az allegória és a szimbólum közötti „billegés” – vagy talán interakció – a szövegeképzésben a következőket eredményezi: „Az *Édes Anna* nyelvében a példázat, a lélektani és a történelmi regény beszédmódja között feszültség bontakozik ki [...]” (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 317).

³ A háromoldali szabályozás diszkurzív szinten az olvasást az eltérő szövegegységek transliterációjának feladata elé állítja. A regény mint szövegmű a tézisek zárt egységét dialogikus nyelvi feldolgozással írja fölül, kontrapunktikus képződményeket hozva létre, amilyen például Moviszter és Druma polémiaja a szövegen belül, illetve Kosztolányi szembesülése Tolsztoj műveivel a szövegek közöttiség síkján.

[...] nem is arról van szó, hogy megértsem, mint ahogy a tudományos tételeket megértem. Erre nem törekszem. Nem fogok mindenre magyarázatot keresni. Tudom, hogy *mindennek* a magyarázata, csakúgy, mint *mindennek* a kezdete, szükségképpen a végtelenségben rejtőzik (99).

A tudományos tételek nem alkalmasak a regényíró által elgondolt megértés művelésére, sem az idézett *Gyónás*, sem a művészi alkotások tükrében. A „logikai követelmények” betartása még nem jelent garanciát az értelmezési keret hitelessége tekintetében. Ezért írja:

[...] úgy akarom megérteni, hogy eljussak a szükségképpen megmagyarázhatatlanhoz, azt akarom, hogy mindaz, ami megmagyarázhatatlan, ne azért legyen az, mert az én logikai követelményeim helytelenek [...], hanem azért, mert látom értelmem határait (uo.).

Itt arról az értelemről van szó, amelyet nem lehet a tézis – antitézis – szintézis műveleteinek keretében, következtetések formájában feldolgozni. Tolsztoj az ismeretelméleti tudat határán keresi az értelem létszerű megnyilvánulását, s ezért a regényformát választja – a konfesszionális elbeszélés modalitását, a „szív rendjét” a nyelvi alkotásban. Benne ugyanis – Szent Ágoston *Vallomásai* szerint – a megértés a feltételes és a feltétlen akarat különbségének felismerésében ölt testet, s a kegyelem működését világítja meg.⁴

Ezt a prózanyelvi megnyilatkozást Szent Ágoston *Vallomásai*ban az önmegértés műfajává avatta, mely nála a létmegértéshez vezető utat is jelenti, sőt, ezenfölül a keresztény bölcsélet új metanyelvének megalkotását is. Ily módon a narrációval alapozza meg az alanyi identitás hiteles – a szépirodalomra s a filozófiára egyaránt transzepochális hatást gyakorló – írásművét.⁵ A személyes tapasztalat a perszonális elbeszélésben egzisztenciális jelentőségre tesz szert, s beíródik a kultúra történetébe – mint művészi, mint vallási s mint nyelvi érték egyaránt. A tudás optimumát feltételező, de határainak megtapasztalására ugyancsak törekvő alanyi tevékenységről van szó, melynek rekonstrukciójában – elbeszélésében, illetve az elbeszélés nyelvének írásos megjelenítésében – feltárulnak az értelem határai, s ki-

⁴ Vö. AUGUSTINUS 1987, 237–238. A „szokatlan vágy”, a vallomás megírásának akarása itt új diszpozíciót hív életre, mely egy különös hang meghallására készíti Ágostont, ami csak akkor következik be, amikor felismeri: írásba kell foglalnia, „hogy szavakban is levezetődjék bennem az egész” (240). A konfesszionális elbeszélés, mely a személytörténetbe integrálja az öneszmélést kiváltó új szót, szükségszerű előfeltétele a gondolkodást megszálló „józan ész”, a megszokás inerciájának leplezése s a feltétlen odaadás szilárd akarása érvényesítésének.

⁵ Megjegyzem, Tolsztoj vallomásainak címe megegyezik Szent Ágoston könyvének orosz címével: „Исповедь”.

fejtésre kerül a megmagyarázhatatlan létezésének argumentációja. Tolsztoj regénye ebbe a hagyományba írja be a személyes történet hozadékát a „problematikus individuum”, tehát az identitását kereső regényhős öneszmélésének aspektusából. A *Szentírás* teológiai magyarázataiból ismert értelmi tartományhoz a személyes tudás válságainak s a kognitív kompetenciák határainak felismerése adódik hozzá. Ennek következtében az öneszméléshez a „megmagyarázhatatlan”, de létező tartomány, az egyszeri történet szövegében új, konkrét értelem-inkarnáció létesül.⁶ Az önmegértés történetének diszkurzusában a *tétel* által rögzített jelentéshez a *tételező tevékenység* értelmi többlete társul.

Tolsztoj ennek következtében szakít a racionalizmus korának tézisregényével: Voltaire *Candide*-ja egy tudományosnak tekintett – eleve adott, evidenciaként kezelt tételes tudás illusztrálására, illetve egy másik – a naiv teodícea – cáfolatára épül, mindkét vonatkozásban az észlény produkciójának köszönhetően. Tolsztoj és Kosztolányi a narratív alanyiségért felelős regénypoétikát követi, azaz nem a tudós (Leibniz vagy Voltaire vagy bárki más) tudásából, hanem az életvilág tapasztalatából, egy konkrét, egyszeri történet megidézéséből építkezik. Miként már aláhúztam, ekkor a tézist (a logikai műveletet) hipotézis (azaz nyelvi alkotás) szorítja ki; vagyis a tézisből kiinduló következtetések sorának megszakítása. Következésképpen új problémafelvetés válik a prózaköltészet tárgyává. A mondottak okán egy vagy több eszme nem lehet a művészi történetmondás konstitúciós elve – csupán a megjelenítés tárgya, valamely szereplő álláspontja. Tolsztoj ugyanis antropológiájában, melyet *Az életről* szóló írásában fejtett ki a legrészletesebben, megkülönbözteti a racionális tudatot és azt, amelyet az „élettudat” fogalmával jelölt meg. Magam a *konfesszionális értelem* fogalmával látom lefedhetőnek, mely az egyszeri cselekvés világában krízishelyzetekben nyilvánul meg eklatáns módon, Tolsztojnál a „megvilágosodás” – azaz az öneszmélés – történetének cselekményesülésében. Ez a „magasabb értelem” fogja át és foglalja magában a mérhető és mérhetetlen érintkezési pontjait, ahol az élet vitális, ahol kivételesen tevékeny valóságként tapasztalható meg; vagyis „mindent, ami nem fér bele a józanul gon-

⁶ Az értelem (lat. *intellectus*) a költői szövegben – az érzékektől és a rációtól eltérően – a cselekvés, a beszéd és a prózanyelv közvetítésével közelíthető meg. A jelzett jelenvalólétben feltárul a szóval, a diszpozícióval, az akarattal és a fantáziával való együttműködése. A prózanyelv adja meg azokat a jelentésmezőket, amelyek horizontján feltárul az értelem-vázlat, az adott megnyilatkozás értelmi potenciálja.

Két összetevője – *inter* és *legere* – a dolgok lényegi összefüggését megragadni, „olvasni” képes kompetenciára utal. Ilyen összefüggés nyilvánul meg az igazság, a szépség, a jóság konkretizációiban mint létfeltárási módokban. Ilyen konkretizációk például a művészetben a Kharisz-szobrok vagy -festmények.

dolgozó koponyába” (TOLSZTOJ 1967, 98), de az emberi létezés síkján, a személytörténet konkrét valóságában tetten érhető.⁷

Az életvilág kérdései hagyományosan a vallás hatósugarába vont hit problémaköreivel is érintkeznek. Mindazonáltal tudnunk kell: Tolsztoj mind a dogmatikát, mind a misztikát kirekeszti érvelési rendszeréből. Mindvégig ragaszkodik az „élettudat” kompetenciájához, az „élet törvényét” megtestesítő alanyi jelenlét apriorizmusához. Mondhatjuk: élet-immanens, egzisztenciális alapállást képvisel, ami a gondolkodó vitális odatartozását jelenti a gondolkodás tárgyához. A művész „benne áll” művében: alkotó is meg alkotott is.⁸ E tekintetben az orosz regényíró leggyakrabban az általa különösen kedvelt gondolkodókra, Augustinus, Pascal és Schopenhauer nézeteire hivatkozik.

Az egyik legárnyaltabban kidolgozott műfaj-tipológia szerint – Mihail Bahytin poétikájára gondolok – a regények egy bizonyos skálán a monologikus és a polifonikus pólushoz közelebb vagy távolabb helyezhetők el. Az egyik prózaművészeti csúcsteljesítmény Tolsztojnak, a másik Dosztojevszkijnek tulajdonítható. Ha tovább akarjuk árnyalni a képet, a monologikus válfajon belül Tolsztoj prózájának műfaji differenciálódása figyelhető meg. Az út a historikus epikától (*Háború és béke*) a családregegyen át (*Anna Karenina*) a tézisregény (*Feltámadás*)⁹ irányába vezet. A műfaj-történeti perspektíva arról tanúskodik, hogy Tolsztoj az *Anna Kareninával* új útra lép:¹⁰ az eszmék és az erkölcsrajzi attitűdök konfliktusa helyett a diszkurzív rendek kölcsönhatásának feltárására helyezi át az elbeszélés súlypontját, jelen esetben a bibliai és a költői gondolkodás konvergenciájának formáira. A *Feltámadás* és az utána következő példázatos narratívák (például *Szergij atya*, *A három remete* stb.) fölerősítik a közvetlen tanítói érdek monologikus érvényesítését, de a kései művek sorában is születnek olyan epikai remekművek, mint az *Ivan Iljics halála* és a *Kreutzer-szonáta*. Hangsúlyozni szeretném, hogy mind a történelmi, mind a család-, mind a tézisregény átírása a műfaji változatok radikális megújításával jár Tolsztoj prózájában, amennyiben az orosz regényíró sem a historiográfiai, sem a szociális, sem a filozófiai retorikát nem engedi érvényesülni a nar-

⁷ Itt arról a jelenségről van szó, melynek mintáját Tolsztoj a „paraszti egyszerűség”, „természetesség” kultúrájából vezeti le; e primordiálisnak tekinthető megközelítés képezi alapját világlátásának, egész civilizációellenes elvi anarchizmusának.

⁸ Ilyen ars poetica dokumentuma a személyes identitásnak a festészetben a mester alakjának implikációja saját művében, például Velázquez (*Az udvarbölgyek*) vagy Csontváry (*Mária kútja Názairetben*) képein.

⁹ A tézisregény s a tolsztojánus tanok összefüggéséről: BAHTYIN 1976, 149–172.

¹⁰ Kosztolányi Dezső 1908-ban erről így nyilatkozik, feszegtetve, hogy értjük-e „Azt a nagy átfogóképességet, mely embert, követ, fát, levegőt, szenvedélyt, vihart mosolyogva foglal egy nagy egységbe? Ilyen a tolsztoji alkotás csúcspontja, a Karenina Anna is. Egy regény, melyet pár nap alatt elolvashatunk. De amikor elolvastuk, legalábbis tíz évet öregedtünk emberismeretben, tapasztalatban és szépségben” (KOSZTOLÁNYI 2006, 126).

ratív és a prózanyelvi diszkurzivitás rovására. Eltérően attól, amit például a *Háború és béke* lapjain a történelemfilozófiai fejtegetések olvasása során tapasztalunk. Az *Anna Kareninában* a legkevésbé sérül a prózanyelvi dominanciát képviselő műfaji alapelv, bár a tétel szemléleti beállítása itt is tetten érhető, amit világosan jelez a bibliai passzust idéző mottó a kegyelem és az ítélet összefüggése kapcsán. Márpedig tudjuk, Tolsztoj hitértelmezése nem teológiai alapokon nyugszik. Az ő sajátos felfogása antropológiai megközelítésre vall. Eredménye tételszerűen így foglalható össze: *Krisztus egyház nélkül*. Az istenfogalom pedig erkölcsbölcseleti alapozású: *Az Isten a Jó*.

Tolsztoj tehát olyan aspektusból közelíti meg a cselekvés világát, amely a poézis értékeivel ruházza fel a profán és a szakrális együtteseként szemlélhető jelenséget, az emberi élet konkrét valóságát. A jó itt a *kegyelem* köznapi gyakorlata s regényműfaji megjelenítése felől transzponálódik a költői értelmezés hatósugarába. A hit Tolsztojnál nem dogmatikus probléma, hanem életmegnyilvánulás, sőt ontológiai specifikum.

A név és a mottó az értelemképzésben

Mindkét regény esetében a címben kiemelt név képezi azt az indexjelet, mely egy-egy klasszikus műalkotás létéről tanúskodik. Az *Anna* a magyar nyelvben egy nőnek a neve lehet; Tolsztoj könyvének címlapján *egy regényé*, a bibliai és költői koreferenciális mezőben *szakrális érték* jelölése, melynek értelmezését szövegek közvetítésével végezhetjük el. De ez esetben a *kharisz* és a *karizma*¹¹ nyelvi alkotóelemei, azaz a *nyelvi érték*, s ezért a jelek, jegyek és szimbólumok, illetve a vers- vagy prózanyelvi képződmények interpretációja nem nélkülözhető. Utóbbiak teszik ki a poétikum többletét mint *költészeti értéket*. Ebben a bekezdésben a közvetítések hálózatát igyekeztem körvonalazni.

A keresztnév és az írásmű korrelatív viszonya okán a *nomen* által deklarált jel meghatározza a szövegvilág értelmezési keretét: a létfeltétel Anna-fenomén sajátlanos megnyilvánulásait. Ez pedig nem más, mint a *kegyelem* jelentéstartományát magába sűrítő egység; vagyis a név mint szöveg-szignum a maga három komponensével; mint jelölő, mint jegy, mint jelkép s igen gyakran mint katakrézis.

A név három rétegének, illetve a történetükben implikált jelentéseknek nagy jelentőséget tulajdonított Kosztolányi elméletileg is. *Hogy születik a vers és a regény?* című írásában a regényírói – „társszerzői” – nyelvkezelést illetően Kosztolá-

¹¹ Az „édes” jelző szöveg-szignumként kiterjed a karizma ismérveire is. A görög kharidzesztai, ’kedvesnek lenni’ jelentése a legrégebbi nyom, amely a kharisz holdudvarában a lelki erőre utaló „kegyelmi ajándék” jegyeivel gazdagodik.

nyi leszögezi: „Számára döntők a nevek is. Ezek együtt *jelennek meg* alakjaikkal. Ha van nevük, akkor már élnek is” (KOSZTOLÁNYI 1971, 466–469).

A hangzó szó favorizálása a „zeneiség” iránti érzékenységben nyilvánul meg; primátusa a hangzósság által szabályozott „szókapcsolatok” felidézése, továbbá a bennük foglalt „ősi”, sokszor nyilván etimológiai jelentéslehetőségek regenerálása, illetve elsajátítása („mondogatom, leírom”, „mondogattam és énekeltem”), sőt intertextusainak felidézése – ez mind kiolvasható az alkotói vallomásból. Fordítsuk le mindezt a diszkurzív poétika nyelvére.

Nyilvánvaló, hogy az *Anna*, az *anya* és a *manna* szavak, illetve a rituális versdallam között elsőre alig megmagyarázható kapcsolat tételeződik, kivéve a hangsúlyos homofóniát. Az író láthatólag szükségszerű összefüggést feltételez.¹² És mivel ezt tematikusan nem lehet megokolni, a rokon hangzás és sejthető jelentés kapcsolata, azaz a tisztán nyelvi-poétikai motiváció felmutatása kerül előtérbe, jelen esetben a katakrézis működtetése. Éspedig valószínűsíthetően azon az alapon, hogy az *Anna* eredeti héber jelentéseinek egyike – ’bájos, kedves’ (*hēn* ’grácia, báj’) – a magyar ’édessel’ rokon értelemben is használatos; ugyanúgy, ahogy az *édesanya* jelzős része sem tárgyilag, hanem metaforikusan értendő. A *manna* viszont kultúrtörténeti jelentése és jelentősége alapján kapcsolható a csoporthoz, amennyiben „édes eledelt”, az „angyalok eledelét” jelenti, és ily módon erősíti a megírandó regény archaikus utalásirányát. Az *Ószöveget* szerint a manna fehér, áttetsző, édes és puha volt (SZÁM 11,7-8). A regényben ezek a jegyek így élednek újra: „– Anna – ismételte Vizyné, s a *puha, kedves* nőnevet rokonszenvesnek találta [...] – Anna – mondta még egyszer, s a szó megnyugtatta, úgy hullt rá, mint valami *fehér*, mint a *manna*” (KOSZTOLÁNYI 2010, 95, kiem. K. Á.). A jelentésegységek nyálábjá így fest: bájos, kedves, kegyes, puha, szerethető, s végül kegyelmi ajándék.

Irgalom, ítélet, igazság az Anna Kareninában

Tolsztoj az *Anna Karenina* szövegét mottóval nyitja, melyben a kegyelem-értelmezésre vonatkozó bibliai idézetet ismerjük fel. Magyar fordításban: „Enyém a bosszúállás, / én megfizetek.” A tézis tehát adva van, ám a regényben a szakrális kijelentésbe foglalt referencia epikai-poétikai reinterpretációja történik meg. Az író a tanítás műfaját írja át a regénynyelv elveinek megfelelően, azaz a cselekvés, a cselekmény, az elbeszélés és a prózaszöveg hierarchiáját követve, amely egy személytörténetre és több család sorsára összpontosítva – nem szentenciaként, hanem sokszereplős, párhuzamos történetekben bemutatott vitális drámaként – tárul az olvasó elé.

¹² Ha van ilyen összefüggés a költői nyelvben, a létben is lennie kell, mivel a nyelv – mondja Heidegger – szakadatlanul „úton van” a léthez.

De ebben a körben Anna az egyetlen, aki a társadalmi konvenciókkal és intézményekkel, illetve képviselőikkel való megütközés krízishelyzeteiben saját részesedését – érintettségét mint büntudatot – is felismeri. Sőt, öneszmélése során habitusának a társadalmi beidegződésekkel kapcsolatos vonásait is tetten éri, amit egy új indíték, a szív rendjét képviselő belső hang fölcsendülése formájában tapasztal meg már az első szerelmi együttlét legintimebb pillanatában: az idegenséget a közelségben. A *megfizetés*, a *bosszúállás* tétele a szigorú ítélet demiurgoszáat idézi elénk,¹³ ami Anna történetében az ágostoni vallomás ellentétele, a kegyelem – a „szigorú irgalom” – gondolatával egészül ki.

Regényében Tolsztoj az újszövetségi alapelv sajátos, krisztológiai értelmezését fogalmazza meg az élettudat fényében, szemben a bosszúálló abszolútum dogmájával. A kegyelem adományozója itt az ítélkezést az irgalommal együtt kezelő instanciára utal. Ezért van, hogy Tolsztojnál a mottó első – orosz nyelvű – sora az *Ószövetségre* céloz, Mózes szavaira; míg a második az *Újszövetség* szövegére hivatkozik, Pál apostol levelére (RÓM 5,17–21). Tolsztoj regénye tehát a bölcselő apostol által újraírt ószövetségi forrás reinterpretációja előtt nyitja meg a teret. Ez viszont Kosztolányi olvasatának szellemi inspirációjaként játszik közre a bibliai tézis köznapi, vitális tapasztalatában és kultúratörténeti hatásának kiaknázásában. Azonban ezen a szinten, tudniillik a költői diszkurzus közegében, nem szentenciaként érvényesül, hanem a regénynyelv által koordinált szellemi inspirációként, az alkotó invenció forrásaként. Az új tételezés az értékcentrum monologikus megszerkesztettségét támadja meg és dialogizálja a megnyilatkozásokat. Az öneszmélés története felől közelítve ennek csúcspontja az, amikor az önértékű szó a hős belső beszédében tör felszínre. Ennek következtében Anna hangja – meg hasonlításának kezdetét jelezve – megkettőződik: a szerelmes nő, a vágy hangolt-sága és a nevébe oltott karizma, tehát a megnevező szó és a megnevezett személy szólamának polémiáját indítva útjára.

Sajnos a magyar fordításban elsikkad a mottó többoldalú utalásiránya, egyebek mellett a regényhős neve által aktivizált szövegösszefüggések jelentősége. Ugyanis az „én megfizetek” kifejezés a szentencia egyszólamúságát nyomatékosítja, a kijelentés egyik összetevőjét, a büntetést tematizálja. Holott az ószövetségi tézisre válaszoló Pál apostol szavai új hipotézis megfogalmazására szolgálnak: a kegyelem intelmének meghatározása helyett a *kegyelmi gyakorlat* működését helyezi előtérbe. Mellesleg a „megfizetek” szó az eredetiben nem szerepel.

Moviszter egyfajta szociális automatizmussal magyarázza a magatartást, mely megengedi, hogy a „tökéletes cseléd” téveszméjének szolgálatába állítsák az embert. Nem a részt vállaló, cselekvő ember, hanem a gép tökéletességét idealizálja a hatalmi ösztön által vezérelt társadalmi praxis, mely az ideáltípus birtoklásával

¹³ Vö., KIV 21,23–25; LEV 24,19–21; MTÖRV 19,21.

is presztízscélokat hajszol, persze a korszellem – a verseny, a pénz, a karrier és a dicsvágy – bővületében. Ami azt jelenti, hogy a bűnelkövetést nem lehet egy okra visszavezetni; a sokféle okság metszőpontján ugyanis Víznyék tettei is megjelennek.¹⁴ A regény valódi kérdésfeltevése az, hogy milyen mértékben áldozat maga az „áldott teremtés” minősítéssel induló elkövető, aki nem talál szavakat az ok, az indíték megmagyarázására. Nem képes tézisbe foglalni a cselekvés eredetét. Kosztolányi vélekedése szerint a konkrét, személyes cselekvés titok, minthogy egy egész élettörténet képezhet olyan kontextust, amelyben értelmezése lehetségessé válik. Épp a regény az a műfaj, amely ilyen történeteket képes elbeszélni.

Az elnök se talál kielégítő meghatározást, aki bizony ennek a nem-tudásnak, a teljes illetéktelenségnek a tudatában fog – bár kételyek közepette – ítélni, s így ő is a bűntársak közé sorolhatná magát. Miként Tolsztojnál a *Feltámadás* Nyehljudov hercege, aki bírósági ülnökként ítélezik saját áldozata felett. Kosztolányinál az elnök belső beszédében megszólal az eszmélet hangja: „Tudta, hogy egy tettét nem lehet megmagyarázni sem egy okkal, sem többel, hanem minden tett mögött ott van az egész ember, teljes életével, melyet az igazságszolgáltatás nem fejthet föl” (KOSZTOLÁNYI 2010, 383). A következtetésen alapuló okság beszédprodukciója – például a jogé vagy a politikáé – nem járható út az igazság feltárásában. A regény a konkrét egyszerség valóságát, a teljes életét képviselő embert láttatja – a személyt mint szubjektumot – minden egyes autentikus cselekedetben.

Exkurzus

Tolsztoj regényének mottója is jelzi az itt vázolt paradoxont. Ugyanis az orosz szövegben az egyházi szláv kifejezés¹⁵ nem tartalmazza az árucseré gyakorlatából ismert *megfizetés* fogalmát. Így hangzik: *Áz vozdam*. Ahol az „én” nem szerepel. Az *Áz* ugyanis azt jelöli, aki beszél, aki magát a beszéd alanyaként állítja, és pedig státusza, a *sum* kezdeményezőjeként. János apostol kifejtése szerint létezik egy Első – az, aki kezdetben, először nyilatkozott meg; jele a megtestesülésben – Alfa, nem az „én”. Ennek értelmében semmiféle *ego* nem sajátíthatja ki a kinyilatkoztatás szavait. Ő maga a performatív nyelvi megnyilatkozás – Létege, nem tézis. A szó, melyet a részt vállaló cselekvés inkarnál a létbe. Az *Áz* a *vagyok* nyelvi jelenlétmódja ontológiájának a hatósugarában értelmezhető. A predikátum

¹⁴ Idézzünk fel egy lényeglátó megfigyelést: „Víznyék megölette magát Édes Annával” (DEVECSE-RI, 63).

¹⁵ Vö. Мне отмщение, и аз воздам – „Enyém a bosszú, én megfizetek / annak idején, amikor meginog a lábuk. / Közel van a veszedelem napja, / sietve jó időpontja” (MÁSOD 32,35). Ezt nem szűken ítéletként értelmezi az *Őszörvetség*: „Akkor az Úr igazságot szolgáltat / népének, / s megkönnyöül szolgálín” (uo. 36).

– *voz-dam* – azt tünteti fel, aki a beszédével tanúskodik amellett, ami legelőbb van, ami a Lét alapját képezi. Az *Áz* mellesleg az ábécé első betűjének titulusa az egyházi szláv nyelvben. A *voz* utal arra, hogy fentebb, fölötte annak, mint ahol valamiféle *én*-referencia megképződhetne – az egyes, megítélésre váró lény nem gyakorolhatja ezt a privilégiumot; a *dam* pedig a cselekvésmódot jelöli: *adom, oda-adom*. Az összeolvasás eredményeképpen kb. ez kerekedik ki: 'ráadásként adom', grátisz. Ellenszolgáltatás nélkül! Az így jelölt cselekvésmód az ajándékozás felé mozdítja el a jelentést: 'ingyen adom'. Itt nem lehet szó semmiféle árukapcsolásról, semmiféle fizetésről. Szent Pál olvasatában: megadom a kegyelmet, s egyúttal magamat adom át, hiszen az ajándék az ajándékozó cselekvéséről tanúskodik.

Nem a csere kultúrája ez, hanem az adományé. Pál apostol éppen ezt a különbséget hangsúlyozza, amikor „kegyelmi ajándéknak” nevezi. Ebből a felfogásból származtatja Tolsztoj a maga erkölcsbölcseletét. Például a következő tételt: „Ne állj ellen a gonosznak erőszakkal!” Merthogy az erőszak magának a gonosznak a műve. Álláspontja szerint a világ megváltoztatását önmagunk revitalizálásával kell kezdeni, mert esendők lévén, tovább korlátozzuk az igazlét érvényesülését, kiterjesztjük a gonosz birodalmát. Tehát az „öntökéletesítés” elve sem Jean-Jacques Rousseau (az ifjúkori bálvány) nyomán válik Tolsztoj szemléletében dominánssá. Valójában krisztológiájának szerves részét képezi. Hiszen a *Szentírás* szerint van kegyelem a „törvény által” és van egy másik – „Jézus Krisztus által”. Ebből következik, hogy nem az öntökéletesítés, hanem a „kölcsonös szolgálat törvénye” és gyakorlata teszi lehetővé azt, hogy az Egy „igazi”, részt vállaló cselekvése révén értéket integráljon az életbe: „Amint tehát büntetés szállt minden emberre egynek a bűnbeesése miatt, úgy az életet adó megigazulásban minden ember részesül egynek az igaz volta miatt” (RÓM 5,18).

A test mint a karizma inkarnációja

Tolsztoj regénye a szerelem, a család és a boldogság körében aktualizálja a negatív tapasztalatot, s a kegyelem hiányát a gépiessé tett – indifferens – ténykedésben mutatja ki. Vagyis nem annyira a kegyetlenség fokával szembesíti hőseit, hanem sokkal inkább a személyközi kapcsolatok deperszonalizálódásával, melyeket előzetes társadalmi és egyéni konvenciók, szabályrendszerek s a megszokás vezérelnek. Vronszkij katonai precizitással és szigorral jár el, amikor – például – külön füzetben írásba foglalja a felső tízezer által elvárt *comme il faut* viselkedés szabályait. Mármint a szerelem épp azzal a konkrét valósággal állítja szembe, amely semmiféle szabályozással nem befolyásolható.

Az ítélet és irgalom értelmi világának feltárulását a regényben megelőzi a szerelem témájára vetítése, egyszeri átélésének és egzisztenciális tapasztalatának megjelenítése. Vronszkij egyszerre a vágy, a szerelem, a féltékenység s végül a gyűlölet

tárgya Anna számára. A khariszok prózanyelvi megformálásban ezek átélésének valamiféle „belső hang” felel meg, a Pál apostolnál szereplő „belső ember” szólama, melyet szakszerűen diszpozíciónak nevezhetnénk. Általa a cselekvés végrehajtására irányuló intenció, a feltétlen akarat, a szív szava érlelődik; hatására történik meg a „megvilágosodás”, akárcsak Ivan Iljics belső monológjában a halál beállta előtti három nap eseménysorában. Ennek érdekében az önmegértés történetét a kegyelem elnyerésének szimbólumaival (például a gyertyafény fellobbanásával) kapcsolja össze Tolsztoj.

A feltétlen odaadás megnyilvánulhat az esztétikai érték, a szépség területén, például a képzőművészetben. Ilyen a kharisz *A három grácia* témáját feldolgozó ábrázolásokban, például Raffaello festményén: a kegy gyakorlásának és ajándékainak a szép területén tapasztalható megnyilvánulásai. Egy szubsztancia három hiposztázisáról van szó. Ezért a képen egyazon nőalak látható három nézetben. Mialtal a kegy a szépség aurájában testesül meg, demonstrálva a test, a lélek és a szellem intenzív együttműködését, ami az érzéki és érzelmi erősz transzcendálhatóságát teszi lehetővé. A háromarcú művészeti képződmény formarendje az odaadás feltétlen egységét demonstrálja, melynek affektusa értelmezésre szólít fel, átkapcsolásra a szépművészet révén a szomatikusból a spirituális létmódba. Ennek megfelelően Anna Karenina, mint a történetet mozgóatózó személy, cselekedeteivel, egyszeri konkrét életvilágot alkotva, ezt a három értéket hivatott érvényesíteni megnyilvánulásaiban. Kizárólag ezáltal válhat költői elbeszélést megalapozó tényezővé.

Poétikai szempontból szükséges tehát kiemelni, hogy a regénykonstitúció eleveinek megfelelően a szereplő cselekményes funkcióján túl mediális szerepet is teljesít: tesz valamit, s egyúttal manifesztálja a cselekvés értelmének hordozóját, a személyt is. Ily módon tehet eleget Tolsztojnál annak az elvárásnak, miszerint története során Anna az adományozó közvetítőjévé lényegül át: a kegyelmi ajándék példázatává.

Akárcsak a képzőművészetben, Tolsztoj és Kosztolányi alkotásaiban is a női test alakul át az elbeszélés menetében oly módon, hogy az érzékelés, észlelés, vonzódás tárgyából a névbe foglalt szemantikai potenciál verbális megjelenítésévé valósulhasson át. *A metanoia* nem kerülhető meg. Anna egyfelől optikai jelenséggé látható Karenin, Vronszkij, Kitty, Levin szemszögéből, másfelől a nevet tematizáló cselekvések narratív rendje és a verbális ikon prózanyelvi megjelenítése alapján. Anna cselekedetei által – mondjuk így – kilépteti szomatikus lényét anyagi-alaki-térbeli izolációjából, és *megjelenik* egyfajta kisugárzás, epifánia módjára, úgy, ahogy ezt a három grácia dematerializált jelenvalóságában is tetten érjük – akár a festék és a színek, akár a fehér márvány hozzáadott értéke alapján.

Az irgalom nagy próbatételét Tolsztoj főhőse a mindennapi irgalmatlanság gépezeteinek kitéve tapasztalja meg. Anna a férje nevét is viselni kényszerül; ő a főhivatal magas rangú képviselője, természetesen másféle szentenciákat követ;

Karenin nem *karizmatikus*. A nevébe foglalt *kara* az egyházi szláv nyelvben a *bűntetés* jele; ha az eredeti – görög – szegmenst vizsgáljuk, ezt találjuk – *öröm*. Karenin habitusától a *bosszú öröme* bizony nem idegen. Legkarakteresebb attribútumai az elálló fülek a fej képviseletében és a csontok ropogtatása. Leginkább a haláltáncokra emlékeztető mozgást és hangzást imitálja ez a figura.

Ami Annát illeti: különös szépség ez nő, de nem szexbomba. A testiség próza-nyelvi megjelenítése alapján nem anyagi-alaki képződmény, hanem a személyes integritás konkrét megjelenésmódja, perszonális epifánia. Valami másnak, a láthatatlan eredőnek a prezentuma. Az a fenomén, amely külön áll, kívül a szép érzéki-esztétikai látványán; kívül azon, ami a szemek tetszését szolgálja. Tolsztoj a regény bál-jelenetében határolja el a legerőteljesebben a tetszés tárgyát a szeretés tárgyától ebben a látomásban.

Kitty képviseli az egyik – a közvéleményt tükröző – szempontot, aki dekoratív lila ruhában képzelet el a különösen vonzó, eredeti szépséggel felruházott asszonyt. Anna azonban – haja színével harmonizálva – feketében jelenik meg:

[...] a vonzó épp az volt benne, hogy mindig *jelenséggé vált* toalettjében, s mintha a toalett ebben semmi szerepet nem játszott volna. A pompás, csipkével ékes fekete ruhát sem lehetett észrevenni, keret volt csak; látni őt lehetett, az egyszerűt, természetet, választékost s ugyanakkor vígat és elevent (TOLSZTOJ 1964/I, 68).

A jelenség nyelvi prezentációja nem a test szépségét emeli ki, hanem éppenséggel leválasztja a testről azt, amit a név révén tulajdonít a személynek. Anna mintha egy fekete keretből lépne elénk. De ily módon az elbeszélés nem az anyagot meg a formát – a művi alakot – teszi hozzáférhetővé, hanem a *vitális életszerűséget* prezentálja, a személyt integritásának és közvetlenségének természetességében, amint éppen leoldani készül eddigi életének – feketébe font – kötelékeit. Ily módon nem a kész és lezárt, hanem a tevékeny jelenlétmódról tanúskodik; a megjelenő – a „prezentum prezenciája” (Heidegger) – nem a múltat, hanem a jelenbe vont jövőt, a *történelem* viszi színre a múlt kereteiből való kilépés eseménye kapcsán. Karenin felesége rövidesen szakít legitimált kötelékeivel, s elindul Anna autonóm identitástörténete útján.

Kilép tehát a szociális kiszolgáltatottság – az érdekházasság – keretei közül, s alakjával megjelenít egy unikális életminőséget, jelesül – a szépben a szerethetőt s az igazat. Vagyis azt a mentális valóságot, amely az érzékszervi felfogás nem képes észlelés tárgyává tenni, hiszen azt a személy csak élettörténetével prezentálhatja. A test funkciója, hogy jelenvalóvá tegye ezt a szívvel, a kegyelmi gyakorlat központjával képviselt alanyiságot. Vagyis az odaadás eredendő voltát, természetességét, melynek próbatétele a szerelem, a család és a ház a primer boldogságra orientálódó élet krízishelyzeteiben.

A toalett sem a kulcsín megszépítésének eszköze. Mondhatjuk így is: a test nem az arányosan megformált szómát reprezentálja. Ellenkezőleg, a szubjektív

jelenlét rendeltetése mellett tanúskodik, általa válik itt-léte a konkrét-történi élet részévé, melyben – a bállal reprezentált nagyvilágitól eltérő – külön világot alkot. Nem toalettje révén, hanem cselekedetei által. A test tehát éppenséggel nem a térbeli alak, hanem a „szép cselekedetek” médiuma. A felsorolt tulajdonságjegyek mind-mind a *Khariszok* ismérveit jelenítik meg – ez esetben a próza nyelvén. A házassági és báli-társasági kötöttségek kereteiből kilépő asszony teste a szöveg szerint „elefántcsont csiszolású”, mint a gráciaké a szobrászatban. Gondoljunk csupán Antonio Canova hófehér plasztikájára.

A test szoborszerű szépséget, esztétikai értéket jelenít meg. Ellenben az arc az érzéken túl vitalitást mint nem indifferens jelenvalólétet. A gyönyörű jelenséghez Anna kivételes arcvonásai is hozzájárulnak; arcának poézisében egy másik szép nő, a boldogtalanságtól szenvedő Kitty eredendő, nem vele kezdődő vitalitást, „természetfeletti erőt” vél felfedezni. Ez az erő is ambivalens: „gyönyörű ez a szép arc a maga eleveenségében; de volt valami félelmes és kegyetlen is ebben a szépségben” (102). Tehát a kegyetlen részét alkotja a kegyelem teljes egzisztenciális tapasztalatának, hiszen épp ugyanaz képezi a tárgyat is, amire a cselekvés irányul. A természetfelettinél mutatkozó jegy a fejen tűnik fel, mint ami nincs az elmének és az életidőnek alárendelve: „Frizuráján nem volt semmi feltűnő. Feltűnőek és megszépítők csak az *akartos* kurta, göndör hajgyűrűk voltak, amelyek halántékán és tarkóján minduntalan kibomlottak” (97). Az arc eleveenségével szemben a haj fekete és független a spontán természeti törvénytől, valamint a szépséget tupírozó „frizurától”. Ez az excentrikus eleveenség a létezőn túl erőre utal, s az abszolút – egyénfeletti – életakarás megnyilvánulásaként értelmezhető. Úgy vélem, a feltétlen akarásra, mely szemben áll az emberi lényre szabott „szabad akarat”, mely természeténél fogva akaratossággá torzulhat. Így módon Anna maga is lehet tárgya a kegyelmi gyakorlatnak. Ez a motívum ismét a kharisz kiiktathatatlanságára utal, amely most nem pusztán az odaadás elvét és dogmáját, hanem tevékeny akarását és cselekvésben való megtestesülését is feltételezi. A „kurta, göndör hajgyűrűk” energiája és viselője önelvűsége okán Anna esetében nem lehet hosszú hajat növesztetni, vagyis a narrációban a bűnbánat megszokott jelképévé változtatni. (Mária Magdolna vezeklését – tudjuk – az egész testet beborító haj szimbolizálja.) Illetve a hatalmi fölényt illusztrálni.

A „természetfeletti” világ a természetesen rövidesen a gyönyör átélése során fog feltárulni, bizonyítván azt, hogy nem korlátozódhat reá a boldogság elérésére irányuló vágy, például a kéjvágy, a nemi ösztön „akaratossága”. Ellenben az arc részt vállaló aktivitást juttat kifejezésre, tehát az élet megnyilvánulása, melyhez képest az esztétikai reflexió másodlagos képződmény.

A vitális odaadás a szerelemben mást, s a szeretkezésben megint más képet mutat. A nőalak Vronszkijhoz való viszonyának ábrázolásában éppen ez a különbség szúr szemet. Abban a kettősségben, amely a szerelem és a szeretkezés kölcsönhatását, s Annában a két vonzalom – a tetszés öröme és az odaadás örö-

me – összeütközését viszi színre. Az első érintkezés végén Anna nyomban ezt az eltérést reflektálja:

De ahogy ránézett, fizikai megaláztatást érzett, s nem tudott szólni többet. Vronszkij pedig azt érezte, amit a gyilkos érezhet, amikor látja a testet, amelyet ő fosztott meg az élettől. Ez az élettől megfosztott test a szerelmük volt; szerelmük első korszaka. Volt valami rettenetes és visszataszító az emlékezésben: mit kellett ilyen rettenetes árú szégyennel megfizetniük (181).

Az „ár” és a „megfizetés” gyakorlata az intimitás világát sem kíméli. Anna Vronszkijra, a birtokbavétel diadalát élvező férfira nézve a másik, a társ szemszögéből látja meg, fedezi fel újra saját testét; a „rettenetes” jelző a cselekvő vitalitástól megfosztott fizikumot határozza meg („[...] lehanyatlott a díványról, amelyen ült, Vronszkij lábához a földre”, uo.). Az életrongálás tehát nem az öngyilkossággal következik be majd a történet végén, hanem mindig is, folytonosan történőben van ebben a verseny és a látvány által kifordított világban. Épp ennek a szabályozásnak lesz rövidesen allegóriája Vronszkij halálba hajszolt lovának megrendítő története a verseny pályán.

A szó, amit az első ölelés után Anna nem tud kimondani, s amely a kapcsolat értelmét volna hivatott megfogalmazni, előtör a belső beszédben: „megfizetniük”. Azaz a „nagyon szigorú” bíró hangja, melyet a mottó alapján már ismer az olvasó. Ismét adja magát, miközben figyelmeztet a törvény betűjére. Anna ekkor Vronszkijban látja megtestesülni azt, ami az érzéki kapcsolatra korlátozott gyönyör, vagyis az élvezet és az élet közé ékelődik. Ezért a szégyen, amely a mentális és szellemi közvetítés hiányára utaló jellé teszi a fizikumot. A figyelemkoncentrációt fokozó pneumatikus vitalitástól, a lelki erőtől megfosztott test már nem lehet a hármas idea, a kharizmok tevékeny médiuma; póre anyag („husi”) marad, melynek alakját – a szép megjelenésmódjának egységét – a férfiszereplő széttöri azáltal, hogy a lélektől elszakítja: „A lelki meztelenség szégyene, amely Annát fojtogatta, átragadt Vronszkijra is. De akármilyen irtózás fogja is el a gyilkost a megölt test fölött, föl kell darabolni, elrejtteni s felhasználni azt, amihez a gyilkosság révén jutott” (uo.).

A holttesttel megvont párhuzam hatására a szerelem tárgya a becsvágy kielégítésére indított rablás következményének bizonyul, s egy birtokba vett objektummal azonosítódik. Amit Vronszkij a gyilkos és az áldozat analógiájával társít önreflexiójában, azt a kegyelmi gyakorlat jegyében Anna társként azonosítja. Szerelme erősebb az örömgénynél: vállalja az együtt-cselekvésben megtörtént részesülés személyes vonatkozását – nevezetesen, osztozik a másik sorsában, sőt bűnében is. Amikor bekövetkezik a kapcsolat válsága, Anna nem kapja meg ezt az adományt párjától, aki inkább kompenzál: leplezetlenül új kapcsolatot létesít, s egyre közömbösebb irányta, egyre gépszerűbb, bár a közvélemény tükrében korrekt a viselkedése. A válsághelyzetben az odatartozóság felszámolása megszűli

a kétségbeesett asszonyban a „kegyelmi szigor” hordozóját, a szerelmes emberben a bosszúálló *superegót*: „Szüksége egyre volt, hogy megbüntesse Vronszkijt” (Tolsztoj 1964/II, 382). A megvilágosodás történetében fordulat majd akkor következik be, mikor Anna fölismeri ennek a felettes-énnek a működését, a „fogat fogért” piaci logikáját. Belső beszédében ez így fogalmazódik meg, midőn az önértelmezés eszmélete a létértelmezés síkjára vetül: „[...] harc a létért és gyűlölet, ez az, ami az embereket összefűzi”; s bárhova menekülnek, ahogy Anna mondja: „Magatoktól nem szökhettek meg” (395). A gyertyától származó fény, a szellemi értéket megtestesítő sugárzás képviseli az életerő szimbólumát Anna gondolkodásában: az álcáitól megfosztott valós valóságot és értelmének feltárulását: ez az, amit egészen világosan lát immár az emberi kapcsolatokban, de saját életvitelében is, mely a közelség válságával kezdődően egyre kevésbé teszi lehetővé számára az önigenlést.

Anna utolsó lépésével a szabadságot választja, egészen tudatosan, de sajátos céllal – valamiért! Nem kétségbeesett, nem közömbös, hanem elszánt az önátadás magasabb áldozata iránt is. S meg is fogalmazza vállalását, midőn a talpfák közé irányítva figyelmét, *keresztet vet* magára: „– Oda a középre [...], s megszabadulok mindentől s magamtól!” (401). Középen észleli a vagon árnyékát is meg a „ragyogóbb fényre lobbant” gyertyát – az léte tudat intenzív világosságát – is, a homályba távozó alak záró-diszpozíciójának két attribútumát. Ahogy az alkonyi város házfalainak árnyéka, a vagonok árnyéka is ugyanazt a viszonyulást jelképezik, jelesül a gyűlöletet, az egész világra rávetítő indulatét; a vagonból való kiszállás, a végső döntés pillanatában az indulat ágense felismeri, hogy démonja ellene fordult, mármint önmaga ellen, mert magából sarjad. Az a felismerés, hogy a benne támadt gyűlölet az oka annak, hogy a világot nem tudja elfogadni, kizárja Anna számára az árnyékvalóság elviselésének lehetőségét. Megszabadulni „magamtól” – olyan cél, melyet a feltétlen odaadás alanya saját maga iránt is érvényesíti. Ebben az értelemben teszi magát szabaddá saját árnyékától, attól a démontól, amely lehetetlenné teszi számára a kegyelmi gyakorlat folytatását: „Miért ne oltsa el az ember a gyertyát, amikor nincs mire néznie többet [...]” (400); amikor az öneszmélet könyörtelenül feltárja alanya előtt: „Az életünk távolodóban van; én őt teszem boldogtalanná, ő meg engem [...]” (396). Ezt az eszméléseményt Tolsztoj a könyvolvasással állítja párhuzamba: Anna a fellobbanó félynél a hazugságra s gyűlöletre épülő árnyékvalóságot megvilágító „könyvet olvasta”, melynek referensét a gyertya és a kereszt konfigurációja teszi értelmezhetővé (402). Tolsztoj egyértelműen komponál: a földarabolás első, kezdő akciója a vonat acélkerekei között fejeződik be egy utolsóval. S ily módon a pneuma a természeti létmódból az érzékfelettibe lép át, aminek a megidézett *Szentírás* alapeszméje – a kegyelmi áldozat keresztje – felel meg. Amikor Anna keresztet vet, lényegében testére vonatkoztatja az áldozat szimbólumát, vagyis a korpusz mintájára odaadja a világnak, átvalósítja magát.

Vronszkij cselekvését két attribútummal jelöli meg az elbeszélő: ez a kéz, amely megragadja a testet, és a fogak, melyeknek martalékaul válik az érintkezést szolgáló emberegész, minthogy a csók különös aktusát jelenítik meg (amolyan vámpírszerű kiadásban). Anna kezének funkciója viszont a szív ösztönzését, az érintkezést közvetítő csók közben érvényesül: lefogja a „ragadozó” kezét, lefejt testéről, és a szívéhez szorítja, majd megcsókolja. A szívhez, ahhoz a lelki vitalitást jelképező ponthoz, amely karizmájának centruma, s a korpusszal alkotott emberi egységintegráció letéteményese. A test ennek az eredendőbb egységnek a hordozója, saját értékekkel rendelkező médiuma – a korpuszé, melyben a test, a lélek és a szellem egysége s konfigurációjuk értelme fogalmazódik meg. A korpusszal – a *nyelvi testtel* (vö. *corpus*) – megjelölt egység az autentikus lét bázisa: „Amikor az van, ami látszik és az látszik, ami van.”¹⁶

A különös szépségben megnyilvánuló csodáról beszélhetünk, jelesül arról, amelyet Kitty a test „természetfeletti” jegyeként azonosít. Vronszkij nem a bálon demonstrált jelentő, a Khariszok alakiságával felruházott jelenséggel érintkezik az első együttlét során, hanem testének materiális komponenseivel lép kapcsolatba, amit a feldaraboláshoz hasonlít Tolsztoj. A szóma deszakralizálásának tapasztalata az, amit Anna nem a test, hanem a tőle elválasztott „lélek meztelensége” kifejezéssel emel be öneszmélésének történetébe.¹⁷

Tolsztoj eljárása a látható testi érintkezés megjelenítése révén azt világítja meg, ami az aktus folyamatában „nem látható”. Hiszen amikor a gyilkossággal és a dologiasítással – a darabokból álló halmazzal – állítja párhuzamba a testet, felszámolja azt a személyes szomatikus egységet, amely a szépség valamely nyelvéhez való odatartozását biztosítja. De ezzel együtt a testi jelenlét transzcendálhatósága válik lehetetlenné, a páros-lét érintkezése a hiteles spirituális jelenlét ontológiájával. Hamvas Béla, aki az eljárást a tolsztoji alkotói attitűd lényegének tekintette, s az „ideális anarchia” fogalmával határozta meg, maga sem állt távol ettől a szem-

¹⁶ Ezek Hamvas Béla szavai, aki az öreg Tolsztoj naplóját felidézve fejti ki az autentikus létről, a szerelemről és a testről alkotott nézeteinek újragondolását: „Amióta Tolsztoj naplóját olvastam, életem középpontjába a hiteles létezés megvalósítását helyeztem” (HAMVAS, *Gyümölcsóra II*, 28–30).

¹⁷ Ez egyben az író bölcséleti álláspontjának is megfelel annak kapcsán, amit – nézete szerint – a test elidegenítése okoz a szubjektum általános válságának kialakulásában. Tolsztoj itt jelzett, illetve a *Kreutzer-szonátában* narratív formába foglalt szemléleti fordulatról írja Hamvas Béla: „A női test szakrális érintésének csoda-aktusa is elveszett. Nem tudják, hogy a test tömény szellem.” A szerelemben a legvitálisabb érintkezés zónája, a feltétlen odaadás nélkülözhetetlen orgánuma: „[...] a testi érintés primordiális aktusa a női test érintése. Ez a csoda, kettőnek lenni.” Azaz: a „tömény valóság”, s ami több ennél – „beteljesedés”. Amennyiben ez a páros-egység nem valósul meg, a korpusz diszkurzusa sem tud létrejönni: „Nincs nyelve. Nem tud szólni. Vagyis nemlétezővé lett. A test is elvesztette hieratikus voltát [...]” (HAMVAS 2017, 28). Ebben az értelemben beszél Tolsztoj Anna felismeréséről, melyben feltárul előtte „élettől megfosztott testének” deficitje, a lelki jelenlét csorbulása a feltétlen akarat rovására.

lélettől: „Amit ma, az Antikrisztus korában a legkevésbé tudok elviselni, az a test szakrális voltának teljes és tökéletes elfelejtése és megtagadása” (HAMVAS 2017, 28). Tolsztoj egyszerre „paraszti” és „bibliai egyszerűségének” ez az alapja: „És az ideális anarchia első feltétele: a hazugság nem-akarása” (32). Épp ennek a teljes akaratnak a megnyilvánulása a szerelem, melynek hatósugarában egy nagy mulasztás lepleződik le, nevezetesen az, hogy az érintkezés során nem valósul meg a találkozás, nem konkretizálódik az erős teljes akarása, a mindenféle hierarchiától vagy megfontolástól mentes ideális anarchia.

Vronszkij a test és a hang remegése, illetve az állkapocs s a fogak által kommunikál, amikor nem talál szavakat erre az eseményre, jelesül a feltétlen odaadást a testére is kiterjesztő párja magatartására: „A gyilkos is nekivadultan, szinte szenvedéllyel veti magát a testre, rángatja, vagdalja, így borította Vronszkij is csókkal Anna arcát és vállait. Anna fogta a kezét, és nem mozdult. Igen, ezek a csók, ezt vásárolta meg a szegényén” (TOLSZTOJ 1964/I, 181).

A csókkal lezárja a vádaskodó száj megnyilatkozásait. Egyébként a vonzó férfi attribútuma is egy szép, mosolygó arc – csak hogy „borzasztó” állkapoccsal. Arcki-fejezésének alapvonása abban realizálódik, hogy ez a katonatiszt „erős fogait mosolyában elővillantva” tűnik fel többször is a cselekmény világában (385).¹⁸ Csak úgy, mint az első ölekezés végén: „Vronszkij remegő állkapoccsal állt Anna fölé hajolva” (uo.) – diadalittas becsvágya áldozata fölé. Ugyanúgy, mint a lóversenyen agyonhajszolt, majd elpusztult lova esetében. Az állkapocs – a ragadozó ösztön attribútuma – feltűnik Kosztolányi regényében is a Berény Róbert által készített plakát matróz alakjának narratív átírásában.

Az öneszmélés aktusai közé tartozik a metakommunikáció elemeinek integrálása a „fény sugar” zónájába,¹⁹ a belső beszéd narratívái közé, ahol az állat-pá-huzamok reprezentálják a mentális jegyeket: „Mit keresett ő bennem?” – kérdezi Anna utolsó útja során; s legott válaszol is: „Nem annyira szerelmet, mint inkább a hiúság kielégítését.” E felismerés alapján új narratív alakot vázol fel magában a szeretett férfiről: „Eszébe jutottak a szavai, alázatos vizslára emlékeztető arcki-fejezése viszonyuk első idejében. Minden emellett vallott. Igen, a hiú siker diadala volt benne [...] Büszkélkedett velem” (TOLSZTOJ 1964/II, 385).

¹⁸ *Anna Karenina*, 2, 385. A mosolyhoz kapcsolt állcsont alakzatát Homérosz alkalmazza Pénélopé kérőinek jellemzésére: „[...] a kérők közt nagy Athéné / nemlohadó nevetést keltett, s eszüket kicsavarta. / S már idegen lett állcsontjuk s még egyre nevettek, / véres húsokat ettek [...]” *Odüsszeia*, Huszadik ének, ford. DEVECSERI Gábor, 345–348. sor.

¹⁹ Vö. „S Anna most először fordította azt az éles fényt, amelyben mindent látott, a kettejük viszonyára, amelyről előbb nem akart gondolkodni. »Mit keresett ő bennem?«” (2, 395). Az éles fény itt is a szív rendjét, a teljes akarás hangját követi, szemben a gépezet, a megszerzett és elvesztett erős árnyainak készleteseivel.

Már említettem, hogy a csókzuhatag megtorpanását követően Anna nem mozdul, csak annyit mond: „Egy szót se többet.” Ám a belső beszédben ismét megszólal a felismerés hangja: „Igen, ez az egyetlen kéz, mely mindig az enyém lesz: bűntársam keze. Fölemelte ezt a kezét, és megcsókolta” (TOLSZTOJ 1964/I, 181–182). Ezzel az érintéssel a szív – az elszánt akarás – jelzése nyilvánul meg a bűntárs kezén: alanya a szerelmes asszony, aki ily módon fogadja és közvetíti a kegyelem adományát.

Miközben Anna hallgat, mert nem talál szavakat, bocsánatért fohászkodik magában. Ekkor meghallja Vronszkij szavait: „– Anna, Anna – mondta reszkető hangon –, Anna, az Isten szerelmére!” (uo.). Ezt a szívre szorított kezű társ mondja, s általa az író mintegy etimologizálja a kimondott szó – az *Anna* – jelentését. Miszerint *Isten szerelmének* médiuma, bűnrészességet vállalva, szerelme közvetítővé lesz a megbocsátó és a bűnös között. Szerelmében a transzcendens ajándék vált megtapasztalhatóvá. A páros-lét vitalitását inspiráló szerelemben tehát megnyilatkozik a metafizikai kapcsolat lehetősége, éspedig azzal a céllal, hogy a lét felől igazolja a szerelem és a kegyelem összetartozó létmódjának inherens értelmét az emberi természetben és a cselekvés világában. Válaszképpen Anna belső beszédében ismét a fohász tör felszínre: „– Istenem! Bocsáss meg! – mondta fölzokogva, Vronszkij kezét a melléhez szorítva” (uo.). A mellhez szorított kéz a bűnbánat és az eskü jelképe. A halál választásával is a szerelmét óvja meg a következő bűn – az „észházaság” – elkövetésétől.

Kosztolányi ezt éles szemmel vette észre: „[...] mindegyik Tolsztoji hős önmagát fegyverezi le. [...] Még a bűnös Karenina Annát sem ítéli el” az irgalom regényének szerzője. A versenyzónából kilépő asszonyról pedig a következőt írja: „Karenina Anna csak annyi, mint egy gyönyörű korsó. Halála csak annyi, mint mikor egy gyönyörű korsó eltörik” (KOSZTOLÁNYI 2006, 127, 132).

Anna megvilágosodásában a létfeleltségbe zuhant létezésnek (ez szavai szerint: „maga a pokol”) a felismerése, vagyis a tárgyát vesztő – *a priori* – szerelem értelmének feltárása történik meg, mely nem lehet függvénye tőle eltérő törvények szabályozásának. A szereplő utolsó szavai között azonosítja ezt a jelentést Tolsztoj: „Nem föltevés volt ez – annál az átható fénynél, amely az élet s az *emberi kapcsolatok értelmét* most föltárta előtte, ezt egészen világosan látta” (395., kiem. K. Á.). Nevezetesen azt, hogy milyen értéket vitt az életvilágba ez vagy az az érzelmileg és szellemileg megalapozott elköteleződés a feltétlen cselekvések révén.

A test profán, esztétikai és szakrális létszerűsége

A test szerepének feltárása során Kosztolányi regényében a csontozat és a csók metaforikus konfigurációi töltenek be domináns szerepet. Narratív értelmezésben a csontozat mint az epifánia képződménye, az odaadás teremtő erejének a forrása. Az első érintkezés során ez az erő jelenik meg az édesség, a méz és a cukrozott

tej motívumaiban mint a név szemantikája felől generált jelentéshordozókban. Ezek hatására valósul meg maga a szexuális aktus is, melynek kialakulásában nem Jancsi, hanem a parasztlány a tevékeny fél. Az ő lénye is az epifanikus megnyilatkozás eredménye. Teste – akár egy rézkarc – szinte áttetsző; a legplasztikusabb – s egyben a legkevésbé maradandó – testrészei: a combok és a mellei. De azok is áttetszők, a mögöttes mátrix képződményét reprezentálják, sőt a fehér mellemek fényforrásnak bizonyulnak. Az egyik a csontozat, a másik a szív képviselésében – a kiállítás és az odaadás értékeinek váratlan megjelenései a szépre vonatkoztatott érzéki valóságban. Anna nem volt feltűnően szép: „Csak a szeme szép és a foga”; „olyan csontos, mint egy fiú” (KOSZTOLÁNYI 2010, 353). Az epifánia képződményét, mely karizmáját megjeleníti, e két attribútum teszi ki.

Ezzel ellentétben a „vadság” jegyeivel felruházott Jancsi (egy katonai tanintézet „vasfegyelemmel” nevelt növendéke) a vas attribútumaival ékesített bankot, a 20. század „székesegyházát” ritualizálja hivatali szolgálata révén. Oda, a föld alá, „vasoszlopokkal” szegélyezett „vaslépcső” vezet. Az attribútum a „vastag aranyláncokra” rímel, melyek a kincset menekítő vezér karjain csüngenek, s az arany fogságában cselekvő, proletárházáját cserbenhagyó politikusra utalnak. A töltött galambnak becézett Katicának egy *havasalföldi* román „vassisakos vitéz” tapogatja bájait a Vérmezőn. A „vastag disznóságot” megfogalmazó Jancsi beszédét is ez jellemzi. „A homály bátrabbá tette. Úgy képzelte, hogy a lányt egyszerűen letiporja, vad sikollyal” (359). De az írását is, melyben nevét „vastag betűkkel” ékesíti. Az attribútum közvetítésével Kosztolányi áthelyezi a fogda ismérveit a szolgáltatást fenntartó nagyvilágra. Az Anna szemszögéből leírt börtön így fest: „Égig erő vasépületet látott, szürkésen derengő fényben, csupa vasajtóval, vaslépcsővel, mely dübörgött, mint valami gőzmalom, ahol folyton örölnek. Foglárjai fölvezették a harmadik emeletre, becsukták egy cellába” (375).

A Tábor-utcai ház áttetsző verandája, a *veritas* történésének helyszíne, „vasrácsos kapuval” van elkerítve az intézményes ellenvilágtól; ezen a rácson keresztül zajlik a kémlelődés kintről. Druma és kortestársai a vörös és a fehér episztémé szótárával próbálkozva képtelenek meghatározni a *Kosztolányi* nevet viselő figura hovatarozását. Azaz képtelenek a költői nyelv művészet a politikai beszédmód fogságába ejteni. „A kertben üveges verandát láttak [...]; egy üvegkalitkát a maga csöndes zártságában” (540), ahol a szabadság független valósága létesül éppen (a „zöld tintáé”). Benne éppen az írás történik, melynek nyelve – a regénynyelv és az általa művelt *kharisz* létvonatkozása – számukra megközelíthetetlen. Druma szótárában más kulcsszót találunk, midőn a bírósági ítékezés kapcsán Anna elleni heves kirohanását megteszi: „Mert mi lesz különben a társadalommal? Igenis, ki kell égetni a kígyófészket, ki kell irtani mind. Aki a társadalom rendjét megbontja, az vesszen. Irgalmatlanul. Akasztani, akasztani...” (371).

Édes Anna sugárzással jellemzett mellei az édes eledel, a tej, illetve a manna kontextusában az anyai boldogság felől is értelmezhetők. (Nem véletlen, hogy

Bandika Anna helyett „Anyjának nevezte”.) S amikor Anna elveszti a gyermek-áldás adományát, a szimbolika a keserű pohárra vált át. Az életadás öröme nem realizálódik, az életérzés a magzat elpusztítását követő bánatra módosul, s a *Mater Dolorosa* alakját idézi az olvasó elé. Ezzel is indokolható a Boldogasszonnyal való összevetés. „Boldog a méh, amely kihordott, és az emlő, amelyet szoptál” (Lk 11,27). Ezt követi a fiát feláldozó Anya képe: „Jézus-Isten, de keserű volt, Szűz Anyám, Boldogságos Szűz Mária, de keserű volt. Ilyen keserűt még soha életében nem ivott” (316).

Jancsi vad, fékezhetetlen vágyát a vasalódeszkán vasaló csupa izom lány csábító idomai keltik föl; pontosabban egy vastagabb testrész látványa. A „kissé szétvetett combjai” által behelyettesített emberalak képze sorsdöntőnek bizonyul. Ezzel a szomatikus részlettel szemben Anna megjelenését a találkozásban a prózanyelv másként – az epifánia jegyében – világítja meg: a tagrészek összetartását s együtt-cselekvését biztosító csontozat erős, de finom körvonalai jelképezik.²⁰ Amit a fényben való részesedés²¹ tesz észlelhetővé: a csontozat ugyanis foszforreszkál; sugárzása révén a tagok jelképes – hústesten túli – szerepét emeli ki a regény. Tudniillik a halálon túl is fennmaradó csontozatot mint a létszerű revitalizálódás erőközpontját, a „feltámadás” biztosítékát. Ebből érthető meg, miért a meghalás és újjászületés konfigurációját alkalmazza Kosztolányi az *ölést* is tételvező „ölelkezés”, a testek részvétlen kapcsolatával prezentált találkozás teremtmő erejének érzékeltetésére: „Ahogy ölelte, testén nem érzett semmi húst, csak inat és izmot, a csontokat, a csontváz finom körvonalaait s a medencecsontot, egészen, az olvasztótégelyt, a teremtés titokzatos kráterét. – Többször meghaltak ezekben az ölelkezésekben, és újra-újra föltámadtak”²² (300).

A karizma hiányában szenvedő úrfi cselekvésmódja nem egy másik élő emberi lény testére, hanem egy csontvázalóval való – úgyszólván a halállal folytatott s halált nemző – közösülésre redukálódik. A „vaságyas” szeretkezés motívuma a másik élet ignorálásában gyökerezik: „Hiányzott belőle a részvétel, mely egy idegen életet is éppoly végzetesen szükségesnek érez, mint az önmagáét” (315). Az aktus-paródiával prezentált helyzetben – a vaságyban, csontok között – Jancsi nem

²⁰ Ellentétét meg is találja Piskeliné ágyában, ahol a nő „vastag, szalonnás arcán valami állati unalommal” tüntetve eleget tesz Jancsi vágyainak (488).

²¹ „A kályha vasajtaja az öt piros szemével bámult rá” (451).

²² Új és időszerű problémakört nyit meg értekezésében Dobos István azáltal, hogy a „narratív előadás” fogalmát részletesen kifejti, s hiteles elemzésekkel gazdagon illusztrálja. A regényt a performatív események szintjén vizsgálja; ennek tükrében „a test szubjektumalkotó tényezőnek” bizonyul a heterogén játékterek világában. „Test és teatralitás több szálon kapcsolódik össze az *Édes Anna* narratív előadásában.” Természetesen ez nem zárja ki a kutató által is reflektált nyelvi műalkotás képződményeinek konstitutív szerepét. Vö. Dobos 2015, 149–150.

érezett semmit, leszámítva azon émelyítő íz élvezetét, melyet a szénhidrát kristályok okoznak a nyelv felületén, s nincs semmiféle kapcsolatban az érzelmi étellel.

A csontozattal szimbolizált szellemi erőt a nyelv felé törekvő érintkezés jeleníti meg a szeretkezés történetében. A csont felfedezése a „vaságyban” a *Vad éjszaka*, a csókkal való összefüggése a *Szerelem* című fejezetekben kerül feltárássra.

A kétféle érintkezés a mentális esemény prezentációját szolgálja: „Megint és megint mohón hatolt ebbe a szájba, vadul tört be a fogak csontkapuján, s megellete a nyelvet”²³ (302). Anna kezének csókolgatása is a hústesten áthatoló másféle érintkezés elérésére irányul. Jelesül: túl a nemi aktus mámorán az önnemző, eleven élet keresésére: „A két test között az egyetlen érintkezési pont csak a száj volt.” Immár nem a combok, nem a mellek, nem a csontok birtokbavétele a tét. A száj a nyelvek találkozásának helye. Még hozzá átvitt értelemben is. A másik nyelvével való érintkezés, annak jelképes elsajátítása a testrészek képzeitől elvaskult Jancsi beszédmódját függeszti föl, az ilyen szavakat: „De azért jó kis ringyó lehet. Édes kis szotyka. Afféle parasztszajha”²⁴ (292). Ezúton egy másik szóbeliség – a szerelemnek mint olyanak a saját nyelve – iránti igény megjelenését elővételezi, s a benne megnyilvánuló ígéretet, azt, ami az egyszeri találkozás tapasztalatában maradandó, „örök”; ugyanis ezáltal az érintkezés értéket honosít meg az életvilágban. Ezt az ígéretet fürkészi az együttlét csúcspontján eszmélkedő két fél, amit a szemek interakciójaként mutat be az elbeszélés: „Ez a négy szem azonban csak egymásba meredt, ott kerestek, kutattak valamit, egymás által akartak megvilágosodni és üdvözülni” (303). A megjelenített szemeket az elbeszélés ugyancsak a teremtés orgánumává avatja, éspedig a koponyacsontban elhelyezkedő idegközpont azon produkciója kapcsán, amely a testi érintkezés tapasztalatán túl a szerelem hatásfokát a spirituális találkozás (a megértés) tapasztalatává nemesíti. Ez a létben lezajló forradalom minden egyes emberben megismétlődik, ezért tud megvilágosodni és üdvözülni. Mivel az Egy és az Egész érintkezési pontját – s ezen érintkezés értelmét – tárja fel. Kosztolányi ezt a „csonton belül”, az agyvelő közegében lezajló revolúciót a „lét kozmikus forradalmának” nevezi. Hiszen az esemény a mentális és kognitív funkciók közegét, az elme megszületését demonstrálja.

A szem az agyvelő legtávolabbi képződménye, a koponya kiugró bástyafokán maga is egy látó, szabadon hagyott agyvelő, mely a megismerés lázában, valamikor a lét kozmikus forradalmában két lyukat szakított magának a koponya csontfalán, s ezen a lőrésen kukucskál ki a külső világba, megtudni, hogy mi a célja a teremtésnek. Ez a négy szem azonban csak egymásba meredt, ott kerestek, kutattak valamit, egymás által akartak megvilágosodni és üdvözülni (303).

²³ Uo., 302.

²⁴ Uo., 292.

Az úrfi marad a fogyasztható tartományban. Csupán egyszer zökken ki szerepéből, amikor a vad éjszaka a szerelemi közelség egyetlen pillanatává módosul, az pedig a spirituális közvetítés médiumává. Ezen a ponton mondja ki Jancsi az *Anna* nevet, többször is, faggatva azt a világot, amely a „csont” belső tartományára irányul, ahol a nyelv és a megismerés központja, az elme („agyvelő”) végzi teremtő tevékenységét. Annak a cselédnek a nevét ismétli Jancsi, aki éppen legyőzte benne az „úrfi” félelmeit.

A megvilágosodás, mint Tolsztojnál is, az öneszmélés heurézise; az üdvözülés pedig az elfogadás elfogadásának következménye. Ezzel az aktussal minősül át egy vad éjszaka a szerelmi közelség pillanatává, utóbbi pedig a spirituális közvetítés médiumává. Ezen a ponton mondja ki Jancsi a megtalált szót, az *Anna* nevet, többször is. Annak a példás cselédlánynak a nevét, akit a történet elején telt combjai alapján „parasztzajhának” minősített. Az alakmás – a kirántott csirkecomb – az asztalra kerül és a zsúr áldozatává válik. Csontja pedig – a kutyaeledel – a vonító pásztorkutyával felvehető kapcsolat eszközévé, a gyilkosságba torkolló cselekvésmód jelképévé, azaz a szolgálat helyett a fogyasztás idolumává. Hattyú vonítása az éhes állat testének a hangja; az ugatás a kommunikáció készítése, egy másik létező hangjával, az emberi nyelvvel való kapcsolatteremtés igényének kifejeződése.

A névnek tehát jelentője, jelentettje és denotátuma mellett van „szelleme”, amely – Humboldt nyelvölcselete²⁵ szerint – meghatározza látásmódunkat, a nyelvi világlátás pedig kultúránk unikális sajátosságait, valamint az értelemképzés szabályait az olvasás aktusában. Anna neve – mint a feltétlen odaadás indexjele – prózanyelvi átírásban a szó jelentéstartományával egészíti ki a vágyott nő létének értelmezhetőségét, jelesül a „ház szellemének” többletével. Amint a balatoni parasztlánynak, a pásztorkutya alakjának is van kultúrtörténeti kontextusa s a magyar életvilágban felismerhető referenciája.

A csókok zuhatagán túllépve Jancsi belső beszédében megszületik a releváns kifejezés, és pedig a költői nyelv révén újjáteremthető, önértékű szó: „Halkan ismételte a nevét, a legszebb női nevet, melyben az örök ígéret van, kacér föltételes módon” (375). Ígéret arra, hogy irgalom van, nem pedig nincs. Az *Anna-szignum* a halandó cseléd lány történetében a maradandót jelöli, azt, amit a nyelvi univerzum nagy idejében tudunk nyomon követni. Itt fordulat következik be, szerepcserre: „Nini, nem is úrfizta. Úgy látszott, hogy egészen úrrá lett az ágyban”, mármint a cseléd lány. Odaadó ölelésével szemben az agresszió tehetetlen. Az eddig ellenálló leány akcióba lép, és maga teszi meg azt, amit az úri fanyalgás

²⁵ Szegedy-Maszák Mihály kivételesen értékes akadémiai székfoglalójában Kosztolányi nyelvfelfogásának alakulásában a humboldti nyelvölcselet növekvő dominanciájára hívta fel a figyelmet: SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi nyelvszemlélete = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 346–357.

előítéletei okán az „ostromra” készülő férfi fél megtenni: „Akkor azonban hirtelenül egy kar kulcsolódott a nyakára, magához szorította, oly erősen, hogy szinte fájt” (uo.). A combközre irányuló ostromot az ölelés hatalma iktatja ki. Anna fájdalmat okozó közelsége a hústestről a csonttestre tereli át az aktus ívét. Egészen a medencecsontig, ahol a nyelvi szemantika a „teremtés titokzatos kráterét”, az életadás eredőjét éri tetten. Anna ölelése radikális önátadást valósít meg: az érintkezésben jelképesen a teremtés folytatását kezdeményezi. A *Teremtéstörténetben* is olvasható: „Ez már csontomból való csont, és testemből való test.”

Az *édes* a hústest tulajdonságjegye, ami az étel ízének átvitele az emberi életvilágra, pontosabban annak élvezhető zónájára. Jancsi végigcsokolgatja a hússal borított ember minden porcikáját – kezét, ujjait, száját, fogát, nyelvét. Ezek mindegyike negatív cseléd-töredék: kiszolgálják a fogyasztási szükségletet. A szem és a száj működése által „feldarabolt” édes részekkel szemben áll az egységet – a teremtetett egészet – alkotó mátrix, amely a csontvázban válik a maradandó lét szimbólumává, a fény energiájához és a tisztaságához hasonlíthatóvá. Az a tulajdonság, amely a vonzó női testen, a vágyott társ alakján túl az asszony, a családanya és a dajka rendeltetését biztosítja. Mindegyik a feltétlen odaadás hiposztázisának megnyilvánulása. Például a korpusz a kereszten.

A fénnel jelzett értékek deklaráltan jelennek meg az elbeszélésben. Anna odatartozása hangsúlyozódik: „keresztfákhoz kötözködve” tisztítja az ablakokat, azon a ponton, ahol a fénycsóva behatol a kámforszagú lakás belső terébe. S a mindenséget átfogó fény rajta keresztül érintkezik a profán hétköznapiság egyes szennel borított részleteivel. Ennek következtében a bent tevékeny alak külső, kozmikus megvilágítást kap. Kicsit olyan ez a látvány, mint a festett gótikus ablakok kompozíciója és rendeltetése. Az alakot az érintkezés a végtelennel avatja a megtisztulás alanyává: „Anna reggeltől estig a por és szemét glóriájában állott. Feketét köpött, szürkét tüszkölt” (211). Szinte átszűri testén a tapasztalható, s cselekvésével átalakított helyszíneket. A tisztátalanság azonban őt magát nem érinti. Erre döbben rá Angéla: „Ez a lány tiszta” (215). A glória a szakrális párhuzamot jelöli meg: kiválasztott fejét vagy egész alakját övező dicsfény az arany színével közvetíti a tisztaság és a szentség értékeit. De nemcsak a kozmikus, hanem a tárgyi világot is így szolgálja, miközben az esemény leírásában feltárul a tárgyakat szolgáló cselekvés szakrális értéke: „már fényezte a parkettet, csúszkálva, görnyedezve, térdepelve, *mint egy templomban*, valami hosszantartó örökimádás közben” (211). A kéz és a láb is a nem közömbös létviszony aktorai, a cselekvéssel értéket („fényt”) visznek a valóságba, ezúton motiválja az író az „aranykezü tündér” megnevezést. Szemben az arannal – pontosabban az aranyból készült láncnak – politikai és pénzügyi hatalmával, egyfelől Kun Béla, másfelől Jancsi szerepének meghatározásánál. A népbiztos távozásával egy új „aranykor” veszi kezdetét, melynek törvényét Kosztolányi a pénztőke fogságába került kommuna tagjainak láncával jeleníti meg. Viszont a pénzformát öltött „arany” – a modern teokrácia attribú-

tuma – az egyenlőség ideológiáját szemfényvesztésként reprezentálja. Az ideál materializálása a vas szilárdságával felruházott társadalmi gépezetben egy minden fölött hatalmaskodó idolumként lepleződik le, amely nemcsak az „éhes proletár” jelenségét ígéri felszámolni, hanem a fogyasztói mentalitást globális méretekben öncéllá tenni. Jancsi alakja e szilárdnak vélt rend elszánt katonáját – elvakult és vadul odaadó szolgálóját – testesíti meg.

Tézisek és bálványok paródiája

Az új eszményítés egy új vallás rangjára tör; szakralizált tere a bank, oltára a *safe*, közege a páncél. Ezekben a páncéltermekben talál bálványozható otthonra Jancsi, a „vasmadár”. Idealizáló látomásában a vezér körül

sürgött-forgott fényes segédlete, a titkárok, mint áldozárok, a cégvezetők, mint prépostok, az igazgatók, mint kövér, öreg püspökök, míg ő elvonulva a szentek szentélyébe, személyesen járult az oltárhoz, s egy percben talán színről színre szemlélhette azt, amiben a huszadik század még hitt, az egyedülvaló bálványt, az arany Istent.

Milyen érdekes volt mindez és milyen biztonságos. Jancsi úgy érezte, hogy a megrendült világ szilárd pontjára került, s maga is tagja ennek az egyházi rendnek, mintegy az új vallás kispapja. Egyszerre felnőttek, önállónak képzelte magát (329).

Az elit legelső rétegének gyermeke a proletárral kerül egy képződménybe, az „éhes proletár” alakjával. A festményen állkapcsával reprezentált figura, a vad őrült matróz „úgy kítátotta csontos száját, mintha el akarta volna nyelni a világot” (21). A hústest elnyelésére redukált aktusban Jancsi szája megismétli a vad matróz ábrázatának fő vonását, majd tettének következményét – gyermekét – is aláveti ennek az indulatnak. Így születik meg az a „keserű” tapasztalat, amely Anna alakját az irgalomért minden áldozatot meghozó Istenanya figurájával felelteti meg. Ekkor kezdődik ugyanis az a „zarándokút” a Boldogasszony kegykép helyszínére, mely Márianosztrán ér véget, az ítélet után az irgalom házában. Itt az ikon, ott a futurista plakát képez mediális és kulturális kontextust. Utóbbi egy síkba merevíti a vörös zászlóval összeolvadó alakot – a világ elnyelése jegyében föláldozott, kiszolgáltatott embereket, a Kun Béla által pasztorált nyáját.²⁶

A világ leigázásának módja az életet az étellel hozza összefüggésbe, az esemény az elfogyasztással, a materiális szükséglet kielégítésével esik egybe. Társadalmi

²⁶ Fontos emlékeznünk arra, hogy a *proles* azt jelenti ’gyermek’; a proletár az ókori Rómában a legszegényebb szabad réteg (a 6. osztály) tagja, aki vagyontalan, ezért csak a gyermeke meg szavazata számított olyan adománynak, mellyel hozzájárulhatott a közösség fenntartásához.

szinten a hatalmi, egyénileg a nemi ösztön kielégítése révén. Ezt tárja elénk a regény a csóksorozat kapcsán azzal, hogy Anna nem társa, hanem áldozata a testének minden porcikáját megkóstoló Jancsi szükségleti ostromának. Mikor Jancsi „jóllakottan lehullt a szájáról [...] Anna kisurrant” (302). A száj és nyelv után következik az ujjak és a kéz kisajátítása („egy pillanatban pedig a szájába kapta a kezét” (385), amivel az ember csontvázra csupaszításának művelete befejeződik. Itt is igazolódik egy tézis: „az élet semmi, az anyag minden” (209).

A szimbolikus szájformát ismétli meg Berény Róbert plakátjának leírása s olyképpen történő narratív megjelenítése, amely megfelel a gépen távozó vezér nézőpontjának: riadt embernyáj, pásztor nélkül, süketnéma jelek, szájak mozgásáról leolvasott szavak, bénulat – se mozgás, se hang; „a természet egy óriási szobának, a fák játékszereknek, az emberek viaszbaboknak rémlenek” (21). A diszkurzív rendben a száj a nyáj legfontosabb attribútuma – egyrészt a hangzásrokonság miatt, másrészt a két intertextuális párhuzam – a festett kép és a dal (az *Internacionálé*) kölcsönviszonyának – megidézése alapján. A szükséglet kielégítésére korlátozott forradalmi lendület – a vörös zászló – eszménye a nyájöszton egyedével azonosítja a termelés és az árucseré aktorait, a „viaszbaboknak” tekintett emberi lényeket.

A fejezet egységén belül található egyeztetések és párhuzamosságok visszautalnak az előző fejezetre: Kun mint *kuncogó* „pásztor” – a *Föl, föl, ti rabjai a földnek* című dalt²⁷ éneklő csoporté – „fölrebbent” egy repülőgéppel, felfegyverkezve ékszerekkel és vastag aranyláncokkal. A fölszólítás itt nem fegyverbe hív, hanem az arany birodalmába. A menekülő alak „teletömte puffadozó zsebeit” a mások tulajdonát képező értékekkel, szemantikailag pedig oly módon, hogy a regény kultúr-történeti elődjére utal. A kiválasztott név (*Béla*) jelenthet utalást az ószövegségi Bela funkciójára és szemantikájára: ’aki elnyeli a világot’. S az utaláson keresztül egy olyan állam utópiáját, mely a Leviathán, a mindent elnyelő szörny képével azonos. Jelentése ’tekergő’ (kígyószerű szörny), ami a regényben rokonítható a tártott szájú fej környezetéből kiinduló, kimerevített karokkal (a mellkas rajzának látható alsó ívén), illetve e vonalvezetés megismétlésével s folytatódásával a vörös zászló alakzatában (a képződmény felső ívén).

A fölépülő 20. századi szisztémának van egy további tézise a társadalmi szolgálat kapcsán: a „minisztérium misztériumának” nevezi Kosztolányi, s a szolgálalkúséget a szabad *kharisz* hiányával azonosítja. A szolgálalkúség törvényes (társadalmi) rendjének intézménye a főhivatal, melynek mint ideálnak mini változata a családi ház, azaz a magánszféra is. Víz a hivatali szolgálat végzését, Angéla a privát élet berendezését ritualizálja és abszolutizálja, illetve ezek megvalósítóit – a tökéletes állami és a tökéletes háziszolgát (az „aranykezű cselédet”). A miniszté-

²⁷ A fölhívás – magának címezve – Moviszter szájából is elhangzik, de nála nem az állkapocsra, hanem a szívre vonatkozóan: „*sursum corda*, föl a szívet, csak föl a szívet [...] irgalmat követelve” (530).

riumban a totális karrier érdekében az intézmény kiszolgálása zajlik, ezért lesz Víz saját eszméjének, „becsvágyának” rabja – a miniszter, azaz a *szolga szolgája* (*minister*, ’szolga’) –, Vízyné pedig a maga „rögeszméjének” foglya,²⁸ amit a tökéletes cseléd alakja reprezentál, „aki szilárd anyaga lett képzelődésének”. Mindkét életvezetés irreleváns, aminek áldozatává is válnak mindketten: Édes Anna a valós szolgálatot képviseli, mert a feltétlen odaadás jegyében véget vet a szolgaságnak, tetteivel kiszabadítja őket a maguk által teremtett képzetnek – mondhatnók, az eszelős ész köznapivá lett automatizmusainak – fogságából. Anna azt a helyzetet nem bírja elviselni – s ezért fölszámolja, átesve a bűn tapasztalatán –, amelyben Vízék az idealizáció alapján nemcsak saját rögeszméjüknek, de immár neki magának is rabjává váltak a mindennapokban: a vazallus vazallusává. S immár nem a csodás álmok, hanem a gyakorlati élet világában. Anna a kegyelem tolmácsaként irgalmat gyakorol azokkal szemben, akik irgalmatlanul *tökéletessé* teszik az emberben a szolgalelkűséget.

De még az álmok sem a csodák világába tartoznak. Ugyanis Vízék nemcsak törekvéseik megvalósítása során, a köznapok gyakorlatában, de még álmukban is eszméiktől irányítva „taktikáznak”. Ekképpen vágyaik szimbolikus reprezentációja valósul meg: „Majd különös fény gyulladt csukott szemhéjuk mögött [...] A mindennapi csoda történt meg: álmodtak” (75). Az ideális köznapivá tétele révén nem más esik meg az álomban, mint a vazallus létviszony kényszeres szublimálása.

Kosztolányi jelzi, hogy egy uralkodóvá vált téveszme – az államtitkár álma – valósult meg ebben a minisztériumot misztériummá transzformáló törekvésben.²⁹ Sőt, annak egészen abszurd változata – az egész életet fölemésztő sors formájában. A magánélet színterét, melyet Anna szentéllé varázsolt, a családfe szintén elvarázsolja. A nagy vendégség estélyén a minisztériumi vendégsereg fogadásának helyszínét Kosztolányi a lépcsőzettel reprezentálja, melynek tetején Víz áll, aki karrierje csúcspontját ünnepezve a privát élet helyszínét, az egész házat az intézmény – hol a cukrászda, hol a vendéglő, hol a főhivatal – mintájára alakíttatja át.

²⁸ „Az tagadhatatlan, hogy most inkább rab volt, mint bármely más cselédje mellett” (215). Az író szerint azért, mert az eszmény nem objektíválható – az tiszta szellemiség, merő ihlet. Akárcsak Szent Ágostonnál és Tolsztojnál a bevallás, a számadás művének inspirációja.

²⁹ „Víz legnagyobb álma beteljesedett: államtitkár lett” (491).

A nyelv háza és a nyelv őre

Anna cselekedetei a létesülő, tevékeny valóságot, az úton levést demonstrálják; szimbóluma a zarándokút, mely a kegyelmi gyakorlat szüzséjét valósítja meg, az önmagunkba való elmélyedés, a vezeklés és a társkeresés ösvényein.

A Víz- ház a hajléktalanság színtere, melyet Anna, a cseléd lány tesz lakhatóvá, az a parasztlány, aki a két ellenvilágban – az „urak” és „szolgák” fogalmaival operáló szociumokban – otthonosan (bár idegenkedve) mozog, megteremtve a határátlépés lehetőségét s az értékek kölcsönös adományozását. Ezzel magyarázható, hogy a sivar lakást – melynek jelképei: a ház szellemének hiányát jelképező kámfor szaga s a „rémes bútorok” – a tündérré avatott cseléd cselekedetei szakrális jegyekkel felruházott hajlékká, kvázi „szentéllyé” varázsolják. A személyes történetet pedig egy „zarándokút” ikerpárjává, melynek végpontján a kegyhely, Márianosztra található. Ott áll a kegykép, amely magának az újjászülető Annának válik alakmásával, a cselédben lakozó alanyi lehetőség szignumává. Az interferencia a képzőművészet által reprezentált szakrális érték ismerveivel ruházza föl egy, a szociális térben a „ház szellemének” titulált cselédet. Ezt a szellemiséget az irodalmi szöveg készítése alapján tudjuk rekonstruálni, mely az *értelem létére* hegyezi ki figyelmünket, a szolgálat mibenlétére az életvilágban. Jellemző: mindkettő – az életben és a művészetben megnyilvánuló érték hordozója – fogházban lel otthonra.

Találunk még egy hajlékot, az empirikuson kívül elhelyezkedő jelenvalóságot, ahol éppen a tisztázó írás válik Anna történetének inherens részévé; szövegének köszönhetően az igazság reinterpretációinak sorozata válik lehetővé. A kuvasz által őrzött „zöld kerítéses ház” szemben áll a vörös és a fehér zóna centrumaival – a várral, a minisztériummal és a bankkal. Ebben a „béke” és a „munka” helyszínénél szolgáló házban egy írógépen épp azon írásmű rögzítése zajlik, mely a feltétlen odaadás megtestesítőjét a regénynyelv megvilágításába helyezi. Az elbeszélés Anna cselekedeteit a kegyelmi gyakorlat, a szolgálat jegyében jeleníti meg. A főszereplő – „kinek szaglása éles volt, mint a kutyáé” (240) – az éberség, a fordulat helyzetében egy másik háznak az őrzőjével lép kommunikációba. Közben Hattyú kutya (illetve az általa képviselt hűségvilág) szolamát is magáévá teszi, felismerve benne a fölszólító intonációból áradó akarat indexét, és pedig abban a pillanatban, amikor a tett végrehajtására indul. Az őrzés spirituális rendeltetését megszólaltató Hattyú hangján a zöldövezettel jelképezett béke szigetéről érkezik üzenet, mely az elbeszélő beszéd szintjén a végzetes tett, az író „szigorú irtalma” által motivált cselekvés indítékául szolgál.

A kuvasznak nevezett őr „a ház békéjére ügyel”, hogy ott megszülethessen a nyelvi alkotás s benne a költészet, mely új megvilágításba helyezi a cseléd figuráját. A ház népének e tagja nem lehet más, mint „a nyelv őre”; hangja vélhetően a magyar nyelv inspirációját közvetíti. Ezért a *kuvasz* szónak két jelentése is érvényesül a prózaműben, ugyanis gazdája védelmében Hattyú artikulációja a költői

nyelv szemszögéből reagál az ettől idegen, nem hiteles szavakra. A *kuvasz*, melynek palindromja – *szavuk*. A kuvasz ugatása elnyeli a gyűlöletbeszéd hangjait, s kifordítja logocentrikus jelentőjük tézisalkotó rögzítésre irányuló funkcióját. S mivel az *ugat* jelentéstartománya az uszítással hergelt lény válaszára mutat, erősen motiválnak látom ezt az olvasatot. Más művek alapján is találunk megerősítő érveket.³⁰ A palindrom a semmivel teszi egyenlővé az ítélkező – hol a „zsidó”, hol meg a „keresztény” – episztémére hivatkozó, rögzített jelentésű („fizetik”) beszéd-módok referenciáját.

A holdra vonító kutya a mitológiai lélekvezető támadását hajtja végre. A csaholás egy olyan hiányvilágra irányul, amelyben a hús és a csont fogyasztása dominálja a létezőmódot, ahol az élet és az étel referensei egybeesnek, mint az „éhes proletár” alakzata esetén a regénynyelvben. Ezért vak a holdvilág, mert megvilágítja a holt világot, s valóságnak tünteti fel (akárcsak Vizyék álmában az elbeszélés) „mi nem-való”. Nem véletlen, hogy az álvalóság avantgardista kompozícióját idéző vendégasztal látványa mellett Vizyné már nem engedi, hogy Anna helyrehozza, eltüntesse a pusztítás romjait, s közöttük a hústól elválasztott csontokat. Ezúton a világot elnyelő fogyasztás rajzával szembesül Anna és Vizyné a végzetes éjszakán: „Szeretett volna ismét rendet teremteni, vagy lesöpörni mindent a kezével” (496). A lélekvezető a lelkeség hiányáról tudósít az „árnyak” s a „levegő” által reprezentált Semmiről. Ehhez a felismeréshez jár közel Angéla: „azt kérdezte magától, miért is esznek az emberek” (uo.). A nem-való látványa, a tárgyiasult káprázat a fejezet címében kiemelt rémületté fokozódik, amikor feltárul valós következménye, vagyis a materiális értékek kultuszára épülő magatartás szociális normaként való működtetése: „Szemlélte ezt a pusztítást.” S amikor bekövetkezik a felismerés, az álvalóság réme olyan képződményként tűnik fel, melynek hiányzó rendje szeszélyes „futurista színfoltokban rémlett eléje” (uo.). Az anyagok, a technika, a tudomány művilágát előállító festészeti irányzat a múlt és a jelen tagadását preferálta. A konkrét valóságot beborító foltok a látványt, a káprázatot, a harsány színanyagot hozzák domináns helyzetbe, megakadályozva a formaelv érvényesülését.

Anna, aki szinte sosem evett, a tett előtt rengeteg süteményt fogyaszt el, valamint egy csirkecombot. A comb pedig a fogyasztási szükséglet kitüntetett tárgya Jancsi világában, aki saját gyermekével is úgy jár el, mint a többi fogyasztási cikkel. A lerágott combot Anna félredobja, mivel a vonítás hallatán hirtelen más

³⁰ A magyar kuvasz „bölcssége” Kosztolányi mitológiájában a kutya éberségén alapul, mégpedig azon a kivételes éberségen, amely az álvilágot realitásnak feltüntető misztériumot leplezi le („megugatja”). Az álombéli idealizáció reprezentációjául a hold szolgál: „Ma hold van. / Az éhes kutyák csaholnak. / Az árnyakat, a levegőt ugatják.” Egy másik vers ad további eligazítást: „te holt világ, / sírhalmi érc, / vak holdvilág, / mely alig égsz / s elhitedet, / mi nem-való, / az életet / bűvös csalo” (*Fölebredek*).

gondolt. Tettével Vizedék álmát szakítja meg, átvitt értelemben a kielégíthetetlen fogyasztás kultuszára és a kultusz tökéletes kiszolgálójára irányuló „álmot”, amely materializálódva a valóságot – magát a konkrét realitást – teszi „rémálommá”. A megálmodott világ törvénye – elgépiesítése (tökéletesítése) közben – önreferenssé válik, vagyis az álmodókat is bekeríti: Kornél és Angéla a maguk teremtetten világ áldozataivá válnak. A fixa ideáitól megszabadított lények kiterített teste – a test mint szövegbelső epifánia – ezért lehet szép az új, „átszellemült nyugalmat sugárzó” dimenzióban. A tettet végrehajtó alany is „valamiféle szellemként” – az evés, a sütés és a takarítás nyűgét felfüggesztő entitásként – jelenik meg a sötét szobában.

A holdfényes éjszakán a nagy fehér kutya (akit Anna jól ismer) megnyilatkozását a lány fülével észleli; s amit meghall, az valamilyen szellemi impulzusra utal. Értelmezése a narrációban nincs kifejtve. Csak annyi világos, hogy egy másik világ képviselőjében a hold – egy „holt” és „vak” világ – delejes fénye lehet a közlemény forrása. A holdra irányított vonítást egyes legendák az elvesztett ősi habitus, a nem domesztikált létmódra – meglehet a szabadságra – való „emlékezésként” értelmezik. A mitikus holdon ugyanis a farkasok csontjai hevernek. A legenda, a mítosz, azaz a nyelvi alkotás „őrzi” a permanens jelen hiányvilágába vetett létező létét. Erre alapulhat a két hűségminta, Anna és Hattyú rokonításának lehetősége: mindkettő látja, hogy semmit se lát, pontosabban magát a Semmit észleli, mivel ami a szemnek hozzáférhető, merő színjáték, ábránd, fikció. (Anna a kámfor, azaz a hullaszag alapján tájékozódik.) Ugyanarról a Semmiről van szó, mint amit különösen élesen lát halála előtt Nero – méghozzá egy halálon túli, spirituális pozícióból. Ezt a megjelölt és láttatott Semmit felfoghatjuk úgy, mint a regény fiktív világának analógonját.

Az áldozatok se látják a „ház szellemét” képviselő aktort: „Ki ez itt?” – kérdezi Angéla. Csupán a kés fényét s a pengét (az igazságszolgáltatás szimbólumát) látja maga Vized is: „De hogy ki van itt, mit művelt [...] arról fogalma sem volt” (498). Erről a szellemről pedig már tudjuk – a „nagyon szigorú” bíró, az író „szelíd irgalmanak” a követe. Anna nem a bosszúállást képviseli, ő a rémálmodtól megszabaduló, alvókra hasonlító két embernek a békesség szellemét hozza el. Angélához új attribútum kapcsolódik: „Arca valami átszellemült nyugalmat sugárzott” (503). A szellem befogadása Kornélt átalakítja, arcát a szép energiájával ruházza fel: „Majdnem hősi volt ebben a halálon túli erejében: valami szép és régies, ami nincs többé” (504). Ezért van, hogy minden kíváncsiskodó arcán rémület ül, csupán a három érintett, „túlvilági” hatáskörbe vont arcon nem volt rémület. A látható, a tettekkel szolgált álvalóságot, melyben mindketten maguk is ki voltak szolgáltatva saját rögeszméiknek, ezt a rémálomba illő álvalóságot elhagyva, átlépnek a szépség és a szellem, az irodalom és az értelem, tehát a regényszöveg nyelvi perspektívájába. Ez a nézőszög, melynek impulzusát a *permanens jelenvalóság* aktora, az „éberséget” képviselő házőrző közvetíti Anna számára, aki legott abbahagyja a zabálást.

Éles figyelme a megidézett író, „Kosztolányi” rágalmozó ellen-világokra irányul; a motívum az író lírájában is megtalálható.³¹

A rémület áldozatainak ehhez a létdimenzióhoz nincs hozzáférésük, foglyai maradnak a tárgyasult káprázat kényszerzubbonyának. A „gyülevész népség” számára még a halálban sincs bizonyosság, azt is az álvalóság reprezentációinak rendelnék alá. Kosztolányi szerint megérdemlik az ironiát; valójában minden hatásában csodálni való és ríkató számukra a látvány: „oly érdekes és nagyon gyönyörű, akár egy ponyvaregény utolsó felvonása” (511). Az álvalóság fikciójában való gyönyörködés, annak esztétizálása teszi indifferenssé a kegyelmi gyakorlat iránt Anna környezetét, még sorstársait is. A rémképek Vizek álmaiból átvalósulnak a prózai valóságba.

Kosztolányi rámutat, hogy miféle – mindig érvényes – prezenciára gondol, amikor Anna és Hattyú éberségéről szól a narráció: „Állj a határnál, híven, régi jelkép. / Igaztalan világban az igaz.” Az igazlét jelképes megjelenítése, a nyelvi alkotás; a költészetben feltétele a magyar bölcsességnek, mivel az empirikus realitást értelmének feltárásával egészíti ki, nem csak a valót, az igazat is manifestálja a nyelve.

Amint múltak a napok, megfásult, elzsibbadt benne valami. Szinte elfelejtett mindent, ami volt. De azért szenvedett. Mert ha nem is gondolt arra, ami volt, érezte, hogy az, ami volt, már nincsen, mint az állat, mely *múlton és jövőn kívül az örök jelenben él*, mint az a kutya, mely nem kap enni, s nem tudja, hogy mi bántja, és mégis folyton odavánszorog az üres ételes tájához, körüszaglássza, s miután látja, hogy semmit se lát, csüggedten a vacca felé kullog, vissza-visszasandítva (432).

A régi jelképek, társítások révén Kosztolányi az irodalmi nyelvet a *nyelvőr* szerepével ruházza fel azon beszédstratégiákkal szemben, amelyek manipulálják vagy „dadogásra” ítélik a létet. A mindig éhes lény alakja a semmire, az ihletet ébren tartó valósághiány alanyára utal. A „fajtám” és a „magyar” konnotációi a nyelvet a kulturális identitás feltételeként határozzák meg; az „éber neuraszténia” pedig a kreatív jelenlét mentális részesülését a valós valóságban. „Inkább figyelj talán az irodalmat / S ha erre jár néhány sunyi utas / és meghallod, hogy engemet ugatnak, / légy szíves és rájuk te ugass” (*Hattyú kutyám*).

Szükséges megvizsgálnunk még egy fontos esztétikai értékmérő, az ősi ikon szerepét. Anna zárandokútja Krisztinavárosban kezdődik, melynek kiemelt pontja a

³¹ Kosztolányi költészetében a szellemi jelenlétnek más aspektusai is kapcsolódnak a kuvasz alakjához: „Ülj itt és vigyázz a házra, / te farkasok szelíd, fehér fia / és embergyűlölő, kinek a léptünk / álmatlan, éber neuraszténia [...]” (*Hattyú kutyám*). Az üres, hiányos, holt – tehát valós referenciáitól megfosztott optikai világ – csak élezi a másfajta, a hangzósságra kihegyezett éberséget. Sőt fokozza, mentális tényezővé („neuraszténiává”) módosítja a hangzó jelenvalóság által inspirált éberséget. Mert annak képződményei más oldaláról, más jegyei felől prezentálják a valóságot.

Mária-gyógyszertár. Ugyanis itt esik meg, hogy a „ház szellemének” titulált parasztlány a „példás cselédéről” szóló legenda hőisévé valósul át a közbeszédben: „Sokan nem is látták még. Csak a keresztnévét tudták” (297) ennek az „áldott teremtésnek” (297). A fordulat a név megújításával jár együtt. Láthatjuk, hogy a keresztnemcsak a városnegyedben, de a cselekmény alakítójának megnevezésében is jelen van. Ezt a látomásként kezelt alakot Kosztolányi a kegyképről ismert Nagyboldogasszonnyal rokonítja: a név elhangzása nyomán ugyanis a krisztinavárosi lakosok „egy csodaforrásról, egy gyógyító szentképről” beszélnek, melynek „természetfölötti hatékonyságát [az ember] agya nem képes fölfogni, ellenben mégis van” (uo.).

A mai márianosztrai létesítmény egykor a Magyarok Nagyasszonya nevét viselő apácakolostor számára épült. A falakat egy női fegyház számára alakították át. Mindazonáltal központjában most is a kolostor épülete áll. Kapuján ez olvasható: *Irgalom Anyja*. A börtön falai között Anna tettéért – a jogi *ítélet* következményeként – elszenvedi s magáévá teszi a bűnhődéstörténet tapasztalatát. Ám a létesítmény neve – *Márianosztra* – alapján, ahol a kegyképet őrzik, egy másik történet is elkezdődik, éspedig az *irgalom* adományának elsajátításáé, a vezeklésé. Ezt a jogi retorikával szemben kiépített költői szöveg, a regénynyelv teszi hozzáférhetővé az olvasó számára. Helyszíne nem a bíróság, hanem az *Irgalom Anyja* nevű kápolnát színré vívó veranda, a megértés „háza” – a prózanyelvi megértésé.

Midőn a vitában Moviszter az irgalom törvényére hivatkozik, minduntalan az óraláncán függő Mária-érmet babrálja, s érvelésében egy olyan értékrendre hivatkozik, melyet Tolsztoj kegyelmi gyakorlatával példáz: „Van egy ország, ahol mindenki szolgál és úr egyszerre [...] Mert lélekben mindig az én asztalomnál ül az én cselédem” (265). A lélek itt diszpozíciójával van felruházva. Az irgalom elszánt *akarásról* van szó, melynek szólama felhangzik az alanyt mozgósító belső beszédben: „Moviszter, *sursum corda*” (530). A doktor egyértelmű: „Egyetlen ideált sem szabad megvalósítani. Akkor vége” (uo.). Tolsztoj felfogását az agg orvos saját szavaival értelmezi, de megőrzi az egyenlőség tolsztoji bázisát, a „kölcsonös szolgálat” elvét és akarásnak cselekvésekben – nem dogmákban – megtestesülő valóságát. A vitában az elvet fejti ki, a bíróságon pedig azt meg is cselekszi. Ha az értelmezők egy jelentős csoportja Movisztert a szerző szócsövének tekinti, nem számol a tolsztoji „őskeresztény” értékorientációt értelmező moviszter megnyilatkozások hatásával. Ennek következtében úgy járnak, mint azok, akik – megkerülve Tolsztoj érveinek méltányos értelmezését, egyáltalán a megértés akarást – ironiával, a „vörös bolsevik” címkével kényszerülnek elfedni saját megnyilatkozásuk politikai érvrendszerét. Pedig már Hamvas Béla, válságos modern idők tanúja s az autentikus élet – a *metanoia* – elkötelezettje, világosan látta: „Mert ha van ember, csak egy, csak egyetlenegy ember van, a többinek is könnyebb. Ha van Tolsztoj, mindenkinek könnyebb” (HAMVAS, *i. m.*, 27).

Ennek szellemében néhány oldallal később Moviszter a jelzett értékrendi értelmezést explicit tételekben fogalmazza meg: egyenlőség abban a tolsztoji értelem-

ben van – szemben a „vörösök” és a „fehérek”, a proletárok és az elit ideologémai-val a tökéletes lény kapcsán –, hogy minden ember gyarló ugyan, de pótolhatatlan, kétségkívül „egyedüli példány”: „Mit késlekedsz? Teljesítsd kötelességed. Csak egy ember vagy. De hát mi több, mint egy ember?” (530). Egyszeri és megismételhetetlen entitás, mert amit ő tehet meg a „kölcsonös szolgálat törvényét” követve, – Tolsztoj felfogása szerint – senki más meg nem teheti. Ebben a regiszterben az „úr” és a „szolga”, az „államtitkár” és a „cseléd” referenciája értelmezhetetlen. A közvélemény gépezetét uraló osztálytudatos diszkurzívák alapján pedig deficitese.

Domus vagy Hadész: ahol a szerelem véget ér

A hajléktalanság diszpozícióinak okát Tolsztoj regénye a társas, a családi és a személyes értékeket válságba sodró békétlenség általános tapasztalatában éri tetten. Ilyen, saját életvilágát felszámoló helyre összpontosít az elbeszélés például az Oblonszkij, a Karenin, a Levin és a Scserbatszkij família házának falai között, hogy a felső tízezer szalonjait és budoárjait most ne is említsem. A feltétlen odaadás mindig egyedi deficitje okozza mindegyik család különös „boldogtalanságát”.

Az életvilágot az adományozás princípiuma vezérli. Azt a szerethető világot, mely egyébként az önigenlés feltétele is, Tolsztoj regényében a család és a ház narratív alakzatai és szimbolikus formái képviselik. Ezt a témát emeli ki már a regény első mondataival.

Anna útja egy házban kezdődik, ahová az ellenpólusról, a vasútállomásról érkezik, a Vronszkijjal való kapcsolatteremtés helyszínéről; és saját házána elhagyásával végződik, a pályaudvar várótermében, ahol egy másfajta, nem e világi hajlékra várakozik.

Azért érkezik meg, hogy a sokadszor újra válságba jutott házasság érintettjeit, fivérét, Sztyivát és Dollyt kibékítse egymással, s mindegyiket külön is – büntudattal küszködő önmagával. A ház ily módon metaforává válik, az együttlétnek s kríziseinek, illetve a nemesi kultúra értékválságának jelképes megjelenítésére szolgál. Ugyanis ez a *locus* a kötelék és a megőrzés helye; a hely, ahova gyökereim kapcsolnak.

Anna egy olyan családhoz érkezik, amelyben éppen most minden „összekavarodott”.³² Az ő dolga a házirend helyreállítása egy olyan renddé, amely a családi létben és hagyományaiban megtestesülő értékek garanciáját biztosítja. A regényben érzékelhető párhuzamok a ház, a család és a spiritualitás között teljes terje-

³² A család és a szocium széthullásának belső összefüggését vizsgálja ez idő tájt Dosztojevszkij két regényében, *A kamaszban* és a *Karamazov testvérekben*.

delmében lefedi a latin *domus* jelentésrétegeit: *székesegyház, szeretetház, ház, haza, hon, otthon, legjobb otthon, család, nemzetség*.

Az orosz nyelvben a *domusnak* a *dom* felel meg etimológiailag is; az a szó, amely a regény első hat mondatában nyolcszor fordul elő. Vlagyimir Nabokov megszámlolta. Milan Kundera pedig elképedve állapította meg, hogy a francia fordításban csak kétszer, a csehben mindössze négyszer fordul elő (KUNDERA 139). A fordítók a „jó stíl” jegyében szeretik „megtisztítani” az ismétlődésektől az eredeti szöveget, vagyis akarva-akaratlanul megfosztani a hangzás költői funkciójától a megnyilatkozást. Én is számoltam: Németh László nem esett ebbe a hibába; az ő fordításában hatszor fordul elő a kulcsszó, amelynek hangsúlyos poétikai funkciója van a regényben. Jelentősége azért nagy, mert egybecseng a mottóban olvasható ígérettel: a *voz-dam* elhangzása után nyolcszor visszhangzik a szövegben: dom-dom-dom-dom-dom-dom-dom-dom. Mintha harangoznának! Minden családi boldogság feltétele a *dom* – az együtt-cselekvés, a *caritas* művelésének helyszíne. S ezen túl a teremtett világ központi helye, a közös tevékenység fóruma. Amolyan intim *agora*, a legkisebb közösség megszentelt helye, ahol a legfontosabb döntések születnek, s ahova a démoni (a görögségben sem az idegen, sem a bűnös) nem teheti be a lábát. Anna utolsó útja is a házhoz vezet, miközben még ekkor, élete utolsó pillanataiban is szerelmesét keresi. De a ház üres: a Vronszkijtől elhagyott Anna s a kettőjük által elhagyott hajlék személyzetre, falakra, tárgyakra, ételekre, szagokra hullik szét – az otthontalanság jelképeire, szimulákrumok halmazára. Darabokban hever ez a világ, akárcsak a szereplőnek tulajdonított, „falatokra” szaggatott test a narratív megjelenítésben. Egy meztelen test megalázásától sérült lélek kínjaival indult ez a történet, s most az Egész, szerethetetlen világ lemeztenítésével záródik. Anna öneszmélésében a szimbólumrendszer minden darabja, minden részlete az elidegenedés egy-egy démonának bizonyul. Minden töredéke ugyanakkor a halálhoz vezető útra szorítja ki a felismerés szubjektumát: „Minél előbb ki szeretett volna keveredni az érzések közül, amelyeket ebben a rettenetes házban ismert meg. Ebben a házban a személyzet, a falak, a tárgyak – minden undort és haragot ébresztett benne, s mint valami súly nehezedett rá” (394).

A súly rövidesen a felvillanó gyertyafénnyel szemben csillogó valami, a vonat hatalmas acélkerekei révén konkretizálódik. Még ezt megelőzően Anna kijelenti: „A vasútállomásra kell mennem [...]” Közben azon gondolkodik, hogy Vronszkij konvencionális – s egyben kényszeres – megoldása, az észházasság, megalázó és végzetes. Jóllehet *comme il faut* lenne, a férfi céljának éppenséggel megfelelő, de Anna számára ez az út nem járható. Vállalhatatlan, hogy a szerelmi kapcsolat végén az erősz és kharisz átadja a helyét a kötelességtudatnak. Erre alapítani házasságot – biztos kivérzése a családnak; a „felső körök” által intézményesített kötelék az ő szemében az életvilág elsorvasztásához vezet.

A hajléktalanság jele azonban nem a *Domus*, hanem valójában – ahogy Anna látja – az épület árnyéka: „A ház az egész utcán átvette már árnyékát [...]” (uo.),

esteledett. Ami bent uralkodik, Anna undortól kísért felismerésében, kivétel minden házra, minden családra, az egész valóságra. Az élet árnyéka az árnyak birodalmát elővételezi, azaz Hadészt, ami Tolsztoj felfogásában a szeretet-képtelenség, a gyűlölet és az undor megfelelője. Az öneszmélés utolsó aktusában a konvergenciától megfosztott világ – ez a világ, nem pedig valamiféle túlvilág – minősül pokolnak, amit a sötétség közeledése és az árnyak egyre növekvő mérete jelez. Az életvilág alakzata, a ház zsugorodik, a falak – a válaszfalak – torz árnyékával reprezentált alakmása – terjeszkedik. Anna belső beszédében ez így nyilatkozik meg:

Ha nem szeret, csak *kötelességből* jó, gyöngéd hozzám, és amit én akarok, az nem lesz meg – ezerszer rosszabb, mint a harag. Az a pokol! És most ez van. Már réges-rég nem szeret. S ahol a szerelem véget ér, ott kezdődik a gyűlölet. Ezeket az utcákat egyáltalán nem ismerem. Hegyek, s mind ház, ház. S a házakban csupa ember... Mennyi van belőlük, nincs vége, s mind gyűlöli egymást (396).

A pokol tehát a regény világában a mentális önpusztítás metaforája. Amikor Anna kilép ebből a dimenzióból, lényegében egy agonizáló ellenvilág szubjektív alakmásával szakít. Nem tud többé odatartozni. S azért nem, amit a legvégén ért meg; nevezetesen, hogy Vronszkijban nincs meg az, amit Anna maga képvisel – volt szerelmese nem akar önmaga lenni. Márpedig Anna azt a férfit szerette meg, aki a világ nyilvánossága előtt együtt volt vele a válság és a kirekesztés helyzeteiben. Ez a kiszolgáltatott, átszenvedett együttlét tette őt is, Vronszkijt is önmagával azonossá. Az együttlét a hiteles egzisztenciális identitás megnyilvánulása. Amint az együttlétnek az alapja, a feltétlen odaadás kölcsönössége s kommunikációja megszűnik, az identitás is megrendül: Anna nem tud önmaga lenni, ha párja nem akar önmaga lenni; nem akar szabad lenni, ha a másik nem akar szabad lenni. Az öngyilkosság az ő esetében nem döntés dolga – „feltétlen cselekvés”;³³ legfontosabb indítéka az, s ezt Anna felismeri, hogy „nem maradhatok az, aki vagyok” – a feltétlen odaadás szubjektuma és szimbóluma is egyben.

Anna halál előtti belső monológjai ezeket a szimbólumképző nyelvi egységeket alkotják meg. Az egyik legfontosabb képződmény a gyertyafény és az árnyékvilág konfigurációira épül. Ennek analogonja az öneszmélés történetét kitévő krízishelyzetek mindegyike, melyek felidézése során megvilágosodik Anna

³³ Ebben a fogalmazásban áthallás lelhető, melyben felbukkannak azok a gondolatok, melyekkel Tolsztoj Karl Jaspers perszonalizmusát előlegezi meg (akárcsak Heideggernél – saját bevallása szerint – a halálértelmezést az *Ivan Iljics halála*). Arra a tézisére gondolok, miszerint az ember nem válhat önmagává, ha elveszti az egzisztenciát, melyet csak az együttlét, a másik odatartozásának tapasztalata garantálhat; vö., Karl JASPERS, Az öngyilkosság mint feltétlen cselekvés, in uő, *Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek*, válogatta és bevezető kommentárokkal ellátta: Hans SANER, ford. ifj. KÖRÖS László, Budapest, Katalizátor, 163–167.

előtt egy-egy tettének megfelelése vagy meg nem felelése a három grátisz adománynak, azaz a feltétlen cselekvés követelményének. A önreflexió emlékezetben rögzült képeinek ambivalenciája erről tanúskodik. Néhányat megemlítenék: gyönyörű, „elefántcsont csiszolású” teste és a szomatikus–pneumatikus egység megszakításával járó torzó alakmása; életteli arca és a fekete „göndör hajgyűrűk”; ölelésre teremtett karjai és a ragadozó kezek. A felismerések narratív tagolása az emléktár egységeit belső történéssé alakítja át. Az öneszmélés záróakkordjaként megvalósul a boldogság új valóság szintje – a krízis átcsapása katarzisba. Ezt az új diszpozíciót Tolsztoj az üdvösséggel azonosítja, s végső soron az önmegértés művének tekinti: „És örült a világosságnak, amellyel a maga s a többi ember életét látta” (397).

Anna megvilágosodásában a létfeledtségbe zuhant létezésnek a felismerése, vagyis a tárgyát veszítő – a priori – szerelem értelmének feltárása történik meg, mely nem lehet függvénye tőle eltérő törvények szabályozásának. A szereplő belső beszédében, utolsó szavai között azonosítja ezt a jelentést Tolsztoj: „Nem föltevés volt ez – annál az átható fénynél, amely az élet s az *emberi kapcsolatok értelmét* most föltárta előtte, ezt egészen világosan látta”³⁴ (395). Nevezetesen azt, hogy milyen értéket vitt az életvilágba ez vagy az az érzelmileg és szellemileg megalapozott elköteleződés a feltétlen cselekvések terén.

BIBLIOGRÁFIA

- AUGUSTINUS, Aurelius (1987), *Vallomások*, változatlan 2. kiadás, ford. VÁROSI István, Budapest, Gondolat, 1987, 237–238.
- BAHTYIN, Mihail (1976), Lev Tolsztoj, Feltámadás, in *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat, 1976, 149–172.
- DEVECSERI Gábor (1945), *Az élő Kosztolányi*, Budapest, Officina.
- DOBOS István (2015), A regény performativitása (Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*), in DOBOS István, *Az olvasás esemény*, Budapest, Kalligram, 2015, 149–150.
- HAMVAS Béla (2017), A négy száz éves Montaigne (1533–1933), in *Álarc és koszorú*, Budapest, Medio.
- HAMVAS Béla, Gyümölcsóra II., in uő, *Silentium, Titkos jegyzőkönyv*, Unikornis, Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár, 28–30.
- KOVÁCS Árpád (2000), *A költői beszéd mód diszkurzív elmélete*, Budapest, Argumentum (Diszkurzívák 1.), 21–27.
- KOVÁCS Árpád (2018), Anna-szignumok Tolsztoj és Kosztolányi prózájában (Adalékok az Anna Karenina és az Édes Anna koreferenciális vizsgálatához), *Studia Litteraria* 2018/1. 86–110.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1971), *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 466–469.

³⁴Uo., 395. Kiemelés tőlem – K. Á.

KOSZTOLÁNYI Dezső (2006), Lev Nyikolajevics Tolsztoj, in uő, *Szabadkikötő. Esszék a világirodalomról*, Budapest, Osiris.

KOSZTOLÁNYI Dezső (2010), Édes Anna, regény, in *Kosztolányi Dezső Összes Művei*, Pozsony, Kalligram, 2010, 95.

KUNDERA, Milan (2003), *A regény művészete*, Budapest, Európa.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.

TOLSZTOJ, Lev (1967), Gyónás, in *Lev Tolsztoj művei* 9., Budapest, Magyar Helikon, 56–102.

TOLSZTOJ, Lev (1964/I), *Anna Karenina I.* kötet, ford. NÉMETH László, Európa–Kárpáti, Budapest–Uzsgorod.

TOLSZTOJ, Lev (1964/II), *Anna Karenina II.* kötet, ford. NÉMETH László, Európa–Kárpáti, Budapest–Uzsgorod.